

BEM FEITO



Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Irreconhecível e Sutil no Espaço de Vivência Cotidiana
Análise de situações e procedimentos performativos de uma prática artística

Bruna Mansani

Orientadora
Profa. Dra. Regina Melim

2008

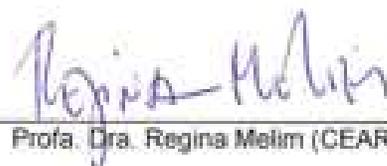
Bruna Mansani

Irreconhecível e Sutil no Espaço de Vivência Cotidiana
Análise de situações e procedimentos performativos de uma prática artística

Dissertação de Mestrado elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do CEART/UEDESC, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, na linha de Pesquisa Políticas, História e Teoria das Artes Visuais.

Banca examinadora:

Orientadora:



Profa. Dra. Regina Melim (CEART/UEDESC)

Membro:



Prof. Dr. Orlando Maneschy (ICA/UFPA)

Membro:



Profa. Dra. Silvana Macêdo (CEART/UEDESC)

Florianópolis, agosto de 2008.

É para todas as pessoas que me dedicaram suas mais intensas e destemidas palavras, com o intuito de me fazer uma pessoa melhor e capaz de perceber pequenas coisas.

Isso porque é no meio de todos estes episódios da vida que se encontra aquilo que concede a uma pessoa desenvoltura e ânimo crescente para viver diferente: amizade.

BEM FEITO vocês estão todos aqui.

Gostaria de agradecer à

Sandra Lima, pela conjugação entre generosidade, paciência e muita eficiência.

Christine Mello, pelo estímulo à pesquisa e atenção acurada no período da qualificação.

Silvana Macedo, pelo acompanhamento e contribuições a esta pesquisa desde a qualificação.

Orlando Maneschy, por aceitar o convite para participar da banca e enriquecer esse momento de reflexão.

Traplev, pelo auxílio gráfico e *new projects* fundamentais.

Espaço Contramão e todos seus envolvidos.

New housinha querida, aquela dos primeiros escritos e estudos...

Casa Amarela e suas personagens.

Dannyelle Valente e Camila Sanefuji, minhas queridas interlocutoras virtuais, que de longe sempre se fizeram tão perto.

amigos como Juliana Crispe e Augusto Benetti... como esquecer as gotinhas e como esquecer as velinhas de ano novo?

Sandra Checluski e Andréia Filgueiras que receberam o título de "agentes dispersivas" desta etapa, em encontros que guardo com carinho.

Vanessa Shultz, pelas conversas, pela presença e fundamentais risadas!

Giorgia Mesquita, você não sabe o bem que me fez a conversa do dia 28 de julho... (sem mencionar a impecável assistência técnica!).

minha prima Alzirinha pela ajuda na última hora e primo Maurício, pelas recomendações e torcida.

minha orientadora Regina Melim, pelo depósito de confiança, leitura atenta, interlocução constante na pesquisa (e também a inesquecível torta *Crumble* das tardes de orientação!).

Tamara Willerding, minha crítica e comentarista particular. Se "a vida anda difícil para sonhadores", nós continuamos de mãos dadas...

querida amiga Adriana Barreto, que por sua "visão além do alcance" foi capaz de diluir palavras, minimizar o difícil, transformar o dito em sentido... para então rir comigo, em um lugar onde o leve e o simples sempre fazem sentido!

Yan Soares, meu sujeito oculto.

meus pais Vera Lúcia e Matias, pelo investimento, fé e amor. Nos encontramos na "Flora"!

Resumo

Esta pesquisa procura refletir sobre três momentos de minha produção artística espacializados em três capítulos. O primeiro aborda a série de trabalhos desenvolvidos individualmente, denominado *Falsas Verdades*; o segundo capítulo aborda as ações realizadas em parceria com a artista Adriana Barreto sob a denominação *As Artistas*; e, finalmente, como terceiro capítulo abordo as práticas colaborativas propostas pelo *Espaço Contramão*, desenvolvidas com as artistas Adriana Barreto e Tamara Willerding. Nesses três capítulos, serão analisados a situação que deu origem às ações artísticas; os procedimentos realizados em resposta a essas situações; as diferentes relações entre propositor, espectador e obra; assim como o caráter performativo que as acompanha.

Palavras-chave: performativo – situação – procedimento.

Abstract

The present research aims to reflect on three moments of my artistic production, organized into three chapters. The first chapter, called *Fake Truth*, discusses a series of work developed individually; the second one, called *The Artists*, discusses the actions fulfilled together with the artist Adriana Barreto. *Finally*, the last chapter discusses the collaborative practices proposed by *Contramão Space*, they were developed together with the artists Adriana Barreto and Tamara Willerding. These three chapters will show the analysis of the situations that originated the artistic actions; the procedures carried out in order to answer these situations; the different relations among the artist, the spectator and the work of art; as well as the performative character that follows the actions.

Key words: performativity – situation – procedure

Irreconhecível e Sutil no Espaço de Vivência Cotidiano	08
(o <i>quase conhecido</i> como estratégia)	
1 Falsas Verdades	12
1.1 Falsas Verdades	13
(em diálogo com uma situação: sobre intencionalidades)	
1.2 <i>Ditos e Crenças</i> a giz sobre muros e tapumes	16
(estratégia e procedimento)	
1.2.1 Primeira audiência	19
1.2.2 Segunda audiência	21
1.3 Um trabalho que se dilui e se prolonga na vida	30
(espaço para intervenção e contaminação do artista)	
2 As Artistas	34
2.1 As Artistas	35
(em diálogo com uma situação: sobre intencionalidades)	
2.2 Saudação das Artistas	37
2.3 Performances <i>Situation Specific</i>	39
(performance + situação + site specific)	
2.4 AÇÃO BENEFICENTE - 2	46
2.5 VALE Lugar ao Sol	52
2.6 <i>Com Destino</i>	65
2.7 Projetos não realizados	71
(uma contribuição para a Agência de Projetos Irrealizados de Hans Ulrich Obrist)	
2.8 FEITO PARA VOCÊ – 2008	76
(uma retroalimentação teórico-prática)	
3 Contramão	99
3.1 Espaço genérico ou pastiche bem humorado	101
(em diálogo com uma situação: sobre intencionalidades)	
3.2 Sobre outros espaços e movimentações locais	105
(precedentes e referências)	
3.2.1 Alguns espaços em outros espaços	109
(sobre a necessidade de mudar)	
3.3 Iniciativa de artistas	130
(configuração de atuação)	
3.4 Espaço Contramão	136
(participação e colaboratividade)	
3.4.1 ... Se não chover ...	140
(uma experiência)	
De onde parti [e] para continuar	148
Bibliografia	150

1 Irreconhecível e Sutil no Espaço de Vivência Cotidiana

(o *quase conhecido* como estratégia)

“Irreconhecível e sutil no espaço de vivência cotidiana” pretende aludir a uma série de ações e agenciamentos artísticos que desenvolvo desde 2004. Essas ações têm por característica o diálogo, a contaminação, a infiltração, ou ainda, a apropriação de situações cotidianas, que ocorrem quando se passa a interagir com os acontecimentos cotidianos em uma ação que alarga os limites para uma ação artística.

A posição do artista e a sua localização sob o mapa de variantes para atuação refletem sobre sua produção, postura, apreensão e reflexão, se inter-relacionando. O interesse em viver e pensar artisticamente e também proporcionar experiências pode se transformar em um coeficiente complexo de ação consciente através dessa troca. Em minha pesquisa, a situação e o posicionamento do artista são preponderantes para cada vertente de trabalhos aqui analisados, pois são eles que desencadeiam procedimentos artísticos diferenciados para cada momento e ação performativa realizada.

Quanto ao participador, aquele que também é espectador, que pode ser você, leitor, aquele a que se destina direta ou indiretamente uma relação entre reflexão ou situação de interdependência para criação, está presente aqui neste texto reflexivo através das ações realizadas. Se por vezes é implicado de forma subjetiva, por outras é abordado diretamente, sendo convidado a criar, se responsabilizar e organizar uma situação. Esse participador é o referente na construção das ações sendo convidado e mesmo implicado nas proposições que serão analisadas.

Maneiras diferentes de se relacionar com uma situação dada culminam em procedimentos específicos de intervenção artística. Nesta dissertação, eles estão dispostos em três capítulos diferentes, cada um suscitando análises diferenciadas de acordo com a particularidade das ações ocorridas. O caráter performativo, a instância participativa e a relação com a situação que os origina estão presentes e permeiam todo o trabalho, com estratégias diferenciadas de intervenção em cada contexto em que se instauram.

O primeiro capítulo, intitulado *Falsas Verdades*, aborda a série de trabalhos desenvolvidos individualmente, a partir do intento de questionar e dialogar com os ditos e crenças que permeiam o imaginário cotidiano. Para tanto, confeccionei uma coleção

intitulada *Ditos e Crenças Populares de utilidade cotidiana*. Através de uma ação que tem como procedimento a infiltração, dissemino esses dizeres ficcionais em diferentes lugares e cidades, escrevendo-os a giz sobre muros e tapumes. Para estas performances, são analisados dois tipos de espectador: um que chamo de “primeira audiência” com o qual não se busca contato direto, pois trata-se de uma relação imprevisível e anônima; e os chamados de “segunda audiência”, ou seja, aquele que entra em contato com o desdobramento da performance dentro do espaço expositivo, através do registro fotográfico. Neste caso, não existe contato direto entre performer-espectador nem espectador-ação no momento em que ela ocorre. Esta relação se dá de forma subjetiva e indireta, o que dota o trabalho de uma temporalidade diferenciada, prolongando a duração da ação pelo descompasso entre sua realização e o momento de sua visualização. Partindo dessa característica, faz-se necessário analisar nessas performances o caráter do registro fotográfico, a mediação que a fotografia faz entre espectador e ação ocorrida e o entendimento desta como performance. Como referências para análise e reflexão deste capítulo, tomo como base a noção de performance nas artes visuais proposta pela pesquisadora Regina Melim; os estudos de Philip Auslander e Robert Morgan acerca da relação fotografia x performance; Cristina Freire, quando trata sobre performance e documentação; as proposições da artista Joan Jones e do crítico e curador Jens Hoffmann sobre performatividade existentes em uma série diversa de procedimentos artísticos; os conceitos e práticas do artista Allan Kaprow.

O segundo capítulo, intitulado *As artistas*, trata dos trabalhos em parceria com Adriana Barreto, também aluna do PPGAV – Mestrado/CEART-UDESC. Amigas há oito anos, parceiras em proposições artísticas há quatro, desenvolvemos desde a graduação uma série de ações em conjunto. Esses trabalhos possuem o reflexo dessa seqüência de acontecimentos em nossas carreiras como tornar-se "artista", viver como profissional e pensar seu meio, vida e profissão apresentando-se como consequência natural, não apenas da vontade de travar diálogos, mas também do intuito de problematizar criticamente os questionamentos promovidos por essa condição e meio presentes.

Como a relação participativa torna-se o cerne das ações analisadas nesse capítulo, relevante se faz um breve preâmbulo, no intuito de evidenciar o quanto o caráter performativo em tempo real influencia o tipo de trabalho que a dupla realiza,

assim como para analisar instâncias participativas de cada performance ou situação criada. Quanto aos trabalhos em si, a reflexão sobre as ações da parceria Adriana Barreto & Bruna Mansani se dará a partir de uma escrita conjunta. As próprias artistas realizaram uma análise sobre sua produção em uma abordagem interconectiva entre performatividade, colaboração, crítica institucional e o mote da “autopromoção” como estratégia. A seqüência de Rifas (*Ação Beneficente I e II* – 2005), Sorteio (*VALE Lugar ao Sol* – 2006), o exercício de Curadoria com a Convocatória Postal *Com Destino* – 2007, a promoção de um evento como previa o projeto Bingo (*O Grande Bingo da Visita* – 2007), o trabalho realizado para inscrição do programa Rumos Itaú Cultural (*FEITO para você*) etc., são ações que denominamos de *Performances Situation Specific*, que será analisado neste capítulo. São referências para análise e reflexão das ações o entendimento sobre performance da artista Joan Jones e do crítico e curador Jens Hoffmann; a concepção do artista Allan Kaprow sobre o *an-artista*; a visão sobre *site specific* da pesquisadora Miwon Kwon e do pesquisador James Meyer; o entendimento e a prática da artista Andrea Fraser sobre Crítica Institucional; a prática de *detournement* (desvio) dos situacionistas; a visão do artista como um “dispositivo de atuação” de Ricardo Basbaum; sobre a apropriação de códigos da cultura popular na arte, será usado o posicionamento de Nicolas Bourriaud; o entendimento sobre arte-postal de Paulo Bruscky; a postura de Cristina Freire sobre os arquivos de arte contemporânea no museu; e a concepção sobre trabalhos não realizados de Hans Ulrich Obrist.

O terceiro capítulo trata da concepção e organização do Espaço Contramão, criado juntamente com as artistas Adriana Barreto e Tamara Willerding. Se com as ações da parceria Adriana Barreto & Bruna Mansani são agregadas a esta dissertação discussões sobre o espaço de legitimação da arte, espaço crítico de atuação do artista, o interesse em ações compartilhadas diretamente com o entorno, deixando abertura para novas situações tanto para quem produz como para quem vivencia a proposição; com o terceiro capítulo, essas questões fazem eco através do conceito desse espaço de arte alternativo. Nele, uma outra situação performativa se instaura tendo como ponto de partida a concepção e sua subsequente organização e vivência, que têm igualmente como tônica a colaboratividade. Neste capítulo sobre o Espaço Contramão, atendo-me a um ponto de vista e percepção particular de vivência, desde sua concepção ao agenciamento e vivência. Contudo, pelo fato de que nesta vertente de trabalhos, o *eu*

muitas vezes dialoga no plural para compor um todo, as reflexões realizadas em conjunto pelas agenciadoras eventualmente também serão abordadas com o intuito de dar corpo ao assunto tratado. Questionamentos sobre a instituição “arte” e seus espaços propícios para reflexão, apreciação e prática artística serão abordados e postos em perspectiva. Nele, se busca tanto problematizar concepção, inserção, exposição, meio artístico, circuito de arte, público espectador quanto somar, no sentido de pensar e propor novas e outras experiências no circuito e na fruição de arte.

Como referências para análise e reflexão desse capítulo, serão tratadas as experiências com espaços alternativos de Yoko Ono; Fluxus; Marcel Broodthaers; Seth Siegelaub; práticas recentes como a dos curadores Hans Ulrich Olbrist e Jens Hoffmann; quanto à diluição entre arte e vida cotidiana, as concepções de Allan Kaprow e Ricardo Basbaum.

Os trabalhos tratados neste volume (especializados nos três capítulos correspondentes), embora bem diferentes entre si, partem do intento de criar situações reais, embebidas da busca de propor experiências que possibilitem leituras para além do campo da arte. O que se tornou de interesse para análise como “facilitadores” de vivências e momentos atípicos, descontextualizados da rotina com relação aos acontecimentos mínimos do dia-a-dia.

XXII

*Dizem que quem tem o hábito de contar a mesma história
num curto período de tempo sem nunca notar que está sendo repetitivo, gradativamente
perde possibilidades de ser ouvido, podendo mesmo chegar ao ponto de não mais poder
se relacionar entre os seus pela total invisibilidade de suas palavras...*

1.1 Falsas Verdades

(em diálogo com uma situação: sobre intencionalidades)

Falsas Verdades é como intitulo a série *Ditos e Crenças populares de utilidade cotidiana* que, consiste em criar “crenças” e “ditos populares”, descrevê-los e relatá-los como sendo verdadeiros, combinando a “verdade dos conselhos” com a origem anônima dos ditos. Trata-se de uma coleção de 26 ditos e crenças desenvolvidos por mim, nos quais, a partir de sua criação, procedo à sua proliferação voluntária, propiciando sua disseminação e popularização.

Em uma corrente de aproximações e similitudes, busquei a infiltração e disseminação desses dizeres nos mais diferentes meios e suportes que se presentificassem como possibilidade eminente de circulação como panfletagem, *stickers*, folhetos, escrita a giz em tapumes, muros. Competindo com as previsibilidades do discurso comum, apresento, então, um texto falso-supersticioso que oferece uma praticidade à vida cotidiana e às situações inusitadas, quando normalmente se tenta buscar desvios, driblar ou tirar o melhor proveito de uma situação cotidiana. Ou ainda, experimentar receitas, dicas de melhor viver advindas de outras pessoas, mesmo que não acredite na sua veracidade e eficácia.

Quanto à noção de verdadeiro e falso nessa situação, é interessante perceber que, a não ser pelo fato de que eu deliberadamente criei os dizeres na forma da *Coleção de Crenças e Ditos populares de utilidade cotidiana* (o que me permite afirmar a falsa verdade contida nos seus dizeres), é que tanto a partir do nascimento (instância de criação); quanto em sua posterior legitimação e/ou imediata cooptação (quando possivelmente associados a histórias de vida e experiências anteriores de quem lê e imediatamente “reconhece” ou não), um jogo se estabelece, aberto e despretensioso. Em uma perversão ou lógica desfuncionada, ocorre um agrupamento intencional de pares (ditos criados x existentes), propondo relações entre verdadeiro e falso. Esses dizeres travestidos são postos em diálogo com quem os apreende, e para quem de fato os vê (os experiencia), existe um jogo de assimilação, contestação, invisibilidade e/ou desatenção, pois o semelhante ou o dissonante, neste caso, só poderá ser dado, à primeira vista, através do olho de quem percebe, não deixando de se configurar como uma questão de escolha.

Sobre os textos ficcionais da *Coleção de Crenças e Ditos populares de utilidade cotidiana* da série *Falsas Verdades*, a intenção é que eles expressem diálogo e contraposição. O próprio título do trabalho já alude tanto ao que se entende por verdade, quanto ao caráter de construção de Verdades, com ambos se colocando em interatividade e jogando com o olhar e percepção crítica do observador. Um contexto ficcional foi construído tendo a palavra como estratégia para impregnar e contaminar, provocando efeito desestabilizador ou de inclusão, a partir dessa infiltração. O que pode funcionar como um dispositivo para reflexão, usando a palavra não apenas como registro e troca de informações, mas como mola propulsora de um potencial criativo-reflexivo a partir do que se escreve, verbaliza e comunica a outrem. Através disso, poderia-se pensar na desarticulação de uma crença ingênua em uma “verdade única”, para um correspondente muitas vezes particular como a “verdade construída” ou uma “falsa verdade”.

Dispondo-se no espaço anonimamente, como na situação dos *Ditos* escritos a giz em paredes e tapumes da cidade, a própria palavra performa, realizando uma ação, estendida no tempo e no interesse do possível observador, e valendo-se dele (do tempo) para a sua possível e pretendida solidificação. Dessa forma, realiza uma ação paralela contagiosa, que se insinua, revestida de pretensa veracidade, disponível para cooptação popular.

XIX

Dizem que quando se está muito atrasado, olhar insistentemente para o relógio enquanto a caminho faz com que os minutos se alarguem e o tempo passe mais lentamente. Mas atenção: minutos acrescentados sempre serão imperceptivelmente retirados de suas horas de descanso...

XXI

Dizem que se deve evitar ser olhado fixamente pelos olhos interessados de outra pessoa, por mais de três minutos, no momento de um eclipse total do sol. Nessa hora, seria possível detectar e acessar todas as informações que você omite desse outrem...



São José/SC, setembro de 2003

1.2 Ditos e Crenças a giz sobre muros e tapumes

(estratégia e procedimento)

Esta ação consiste em escrever os ditos da coleção com giz escolar sobre muros e tapumes, a partir de meu perímetro de circulação cotidiano, onde percebo lugares propícios para intervenção. Como decorrência dessa experiência, realizo saídas, passeios onde vou ao encontro de espaços pela cidade, deixando acaso e momento propício agirem, para além de qualquer programação.

E em se tratando da visualização, qual seria o impacto ante visualização e/ou participação ativa-percebida deste trabalho? Em que instância seria possível repercussão, replicação, polêmica para além da intenção e própria forma de apresentação/intervenção, a não ser em um âmbito íntimo e intimista de vivência? Esta estratégia escolhida para tratar neste capítulo diz respeito a uma produção que desenvolvo desde 2004, em uma performance sem audiência programada ou prevista, a não ser pela presença de um acompanhante, responsável pelo registro da ação.

A partir do local escolhido para realizar a ação, escrevo o texto propício. Em alguns casos, o dito é escolhido especialmente para aquele ambiente; mas grande parte das situações é aleatória. Quanto à escolha do material para intervenção, o giz, utilizado diretamente em muros, paredes, tapumes, parte da idéia de veicular os dizeres de forma manuscrita, porém, passageira nos espaços onde então dispostos. Isso para trazer algo de pessoa a pessoa, como que para reforçar o caráter de um conselho, construindo uma paisagem efêmera a quem está de passagem pelo local. Sua precariedade se dá tanto pela paisagem fugaz que se apresenta para pessoas em trânsito como pelo material utilizado, que se desfaz rapidamente. A estabilidade ou a permanência será dada, portanto, através dos registros, que viabilizam a ação como imagem, aludindo e reverberando a fugacidade dessa experiência.



Dizem que quatro luas cheias
mubladas no inverno é prenúncio
de período de chuvas
ininterruptas nas
estações quentes...



Dizem que quatro luas cheias
nubladas me impedem o primeiro
do de parvulo de churrasco
intermittente mas
estados quentes

1.2.1 Primeira audiência

É feita a inserção, e a relação com o público é imprevista e efêmera. Vai de um encontro do passante, da pessoa que está na rua com o trabalho ou não, e das reflexões que ela pode fazer a partir deste encontro. Por exemplo, escrevo os ditos em muros e tapumes, as pessoas podem ver ou não, podem ver, ler, e a partir daquela leitura uma série de reflexões são possíveis, dependendo do envolvimento de cada um. Com esta primeira audiência, não se busca contato direto, a possibilidade de encontro vai da disponibilidade em observar. E no caso dos ditos, das *Falsas Verdades*, o que se apreende e reflexiona se configura como um jogo indireto e aberto quanto ao caráter e motivação da escritura.

Regina Melim, tratando do envolvimento do espectador com a obra, cunha o termo *espaço de performance*, que seria este estado de contato que conecta espectador e trabalho em um campo de relação que pode transformar e ressignificar para além da proposição do artista, pela própria característica comunicacional que o momento oportuniza. Melim relembra Fluxus e seus “cartões partituras”, que estendiam a realização das ações para o receptor, possuidor do cartão; os “fonomenos” de Cildo Meireles; o objeto itinerante “NBP” de Ricardo Basbaum, para apontar a parcialidade de uma série de trabalhos nos quais espessura, complexidade, incluso sentido do trabalho precisam do espectador, mantendo uma relação estendida e diferenciada no que diz respeito ao tempo e lugar de acesso do trabalho.

São obras [...], cuja potência performativa sobrepõe a sua materialidade, [...] me levaram a pensar num tipo de designação que intitulo *espaço de performance*. Ou seja, uma situação que surge do encontro do espectador com a obra-proposição, possibilitando a criação de um espaço relacional ou comunicacional. É o espaço de ação do espectador, ampliando, portanto, a noção de performance como um procedimento que se prolonga também no participante. Além disso, uma tentativa constante de vislumbrar uma obra como deflagadora de um movimento participativo e que existe não como obra pronta, fechada em si como materialidade silenciosa, mas como uma superfície aberta e distributiva¹.

A autora, ao ressaltar que essa designação foi pensada a partir de obras em que a potência performativa se sobrepõe à materialidade, joga o foco no encontro entre espectador e proposição e, como consequência, na experiência. Isso se daria em

¹ MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. p. 61.

detrimento da forma e da materialidade, que em alguns casos se convertem em veículo, em transmissores de uma possibilidade de experiência acessável e reproduzível no tempo, seja em forma de texto, seja em cartão imagem, objeto, fotografia, etc. Com relação ao tempo do encontro, a vivência do trabalho e o local onde ele ocorre, a presença e a troca (ou complementaridades entre artista e espectador) são evidentes numa relação de responsabilidade (com)partilhada. Sob este aspecto, Melim comenta que:

[...] articular a noção de performance como um procedimento que se prolonga no espectador-participador nos leva a pensar também como sendo uma tentativa de manutenção desses procedimentos tão instáveis, atravessados, determinados e transformados pelo tempo. Deslocados para qualquer lugar, essas obras são oferecidas como proposições que a todo momento poderão ser ativadas e postas em movimento².

Em *Falsas Verdades*, a ação não se apresenta como trabalho de arte na primeira instância de encontro. Neste caso, que dizer de situações nas quais as fronteiras dos papéis não se configuram com tanta nitidez? Em relação à escritura dos *Ditos* pela cidade, essa vertente de disseminação proporciona uma relação que é subjetiva, tanto sob o aspecto de seu real acontecimento como quanto em relação ao próprio caráter artístico desse momento, não se tratando de um compartilhar direto entre propositos, trabalho e espectador. Talvez a continuidade da participação, o estabelecimento de novas relações, o desconhecimento de sua origem, por serem pressupostos façam com que o trabalho, uma vez percebido, entre em movimento ou, possivelmente se inicie, a partir da formação de outras redes, com uma configuração de influências que se estenderá indefinidamente. Desse modo, o intuito de contaminação dos dizeres na vida cotidiana pode ter maior possibilidade de infiltração.

A série de ações que analiso acontecem fora do ambiente institucionalizado da arte, não por postura avessa ou subversiva, e sim pelo intuito, dentro da própria estratégia do trabalho, de funcionar como um disseminador, proliferador. Além de ser uma opção diferenciada de acesso ao trabalho, sem os pressupostos de um trabalho artístico, em detrimento da vivência.

² Ibidem, p. 62.

1.2.2 Segunda audiência

Em um desdobramento do trabalho, agora no espaço de arte, A série *Falsas Verdades* da *Coleção de Crenças e Ditos populares de utilidade cotidiana* foi exposta pela primeira vez na exposição *Mediações*³, 2005, e era composta por quatro imagens fotográficas que funcionavam como registro da disseminação do dito n. XIII da coleção, realizada em um muro na parte continental de Florianópolis.

Neste caso, o registro fotográfico adquire um outro caráter em relação à audiência. Não deixa de ser uma disseminação, mas neste caso já convertido declaradamente em ação artística, através da fotografia em exposição.



Exposição *Mediações* - MASC, Florianópolis, 2005

Esse espectador que chamo de segunda audiência, o do trabalho de arte propriamente dito, tem acesso ao registro do trabalho, que é também o único vínculo de

³ *Mediações* foi uma exposição coletiva sob curadoria de Regina Melim realizada no Museu de Arte de Santa Catarina - MASC, Florianópolis, 2005.

acesso. O espaço relacional se dá unicamente através da fotografia, que se converte em uma fonte primária para a reatualização de uma ação ocorrida em outro local. Esse registro é então visto como uma continuidade do trabalho, dotado também de um caráter performativo, sendo desse modo incluído como parte do processo do trabalho que se mantém entre essas duas vias: a da diluição no espaço da cidade, onde acontece, e seu prolongamento através do registro fotográfico.

Philip Auslander, em seu texto “A performatividade da documentação de performance”⁴, defende que o documento de uma performance não seria a constatação de um fato, e sim um elemento performativo. O autor parte da concepção do filósofo J. L. Austin, que desenvolveu em 1956 o *speech-act-teory*, que seria uma expressão performativa que já denota ação, e não apenas descrição de algo. A partir do que, Auslander propõe que o registro documental de uma performance já produz em si o evento como performance. Para tanto, analisa duas imagens conhecidas da história da performance e body art. Uma é a documentação da performance de Chris Burden *Shoot/Tiro* (1971), no qual, espaço da galeria, perante testemunhas, pede que um amigo lhe dê um tiro à queima-roupa. A outra é a foto de Ives Klein *Leap in to de Void/Salto no Vazio* (1960), na qual o artista aparentemente se joga em queda livre de um segundo andar de um prédio. Essa ação ficcional foi realizada não para platéia presente no local, e sim para o público da fotografia, único local em que ela se dá em plenitude, sendo publicada em um jornal local. Com esses dois exemplos, o autor analisa e problematiza as possíveis diferenças entre o que chama *fotografia documentária*, que seria a que tem função de mostrar fidedignamente uma ação ocorrida, e a fotografia cuja imagem-conteúdo é construída, o que ele denomina como *fotografia teatral*. Nestes dois casos, defende o autor que

[...] a identidade das performances documentadas como performances não depende da presença de uma público inicialmente, que não pode se furtar das fabricações de estúdio de um tipo ou outro da categoria da *performance art*, porque elas não foram executadas na presença física de uma audiência. Minha sugestão de que a *performance art* é constituída como tal através da performatividade de suas documentações é igualmente verdadeira tanto para a obra de Burden quanto para a de Klein.⁵

⁴ AUSLANDER, Philip. The performativity of performance documentation. In: *Performance Art Journal – PAJ* 84, 2006, p. 1-10. trad. por Talita Gabriela Robles Esquivel, Ana Matilde Pellarin de Hmeljvski, Miguel Etges Rodrigues, Mabel Fricke e Regina Melim em abril de 2008.

⁵ Ibidem. p. 7.

Auslander, para exemplificar sua teoria, tece um paralelo entre documento e performance nas artes visuais com a indústria fonográfica, onde se tenta distinguir o documental do fonográfico (com o documental se referindo à captura ao vivo de uma apresentação em tempo real, e fonográfico condizente com a manipulação sônica que produz performances musicais que nunca ocorreram na realidade). Nesta aproximação, rejeita a posição do filósofo Lee B. Brown, que tratou dessa questão propondo que a fonografia fosse uma nova e distinta categoria musical, argumentando que, para ele, fonoarte seria uma espécie de performance musical, ainda que exista apenas no espaço da gravação. Quanto à divergência com o filósofo Lee B. Brown, afirma:

Brown reconhece um ponto importante: que as fronteiras fenomenológicas entre a documentação e fonografia são tênues: nem sempre é claro “se um certo produto deve ser entendido como uma peça de fonoarte ou um documento transparente de performance. “Ele cita um exemplo, os álbuns “duets” que Frank Sinatra gravou alguns anos atrás antes de sua morte. Eles soam *documentários* ainda que Sinatra nunca tenha cantado com seus parceiros e “a impressão dos dois cantores no diálogo um com o outro é mera ilusão.”⁶.

E tecendo um paralelo com a construção da imagem de Klein, *Leap in to de Void/Salto no Vazio* (1960), complementa:

Alguém poderia dizer exatamente o mesmo sobre a fotografia de Klein: *Parece documental*, ainda que a impressão de que Klein saltou desprotegido de uma janela seja mera ilusão. No nível fenomenológico, não há nenhuma maneira necessariamente intrínseca de se determinar se uma fotografia de performance em particular é documental ou teatral. E mesmo que soubéssemos, precisamente qual diferença faria? Seríamos impedidos de desfrutar da canção de Sinatra com seus parceiros nos duetos porque ele não aconteceu realmente? Da mesma forma, nossa apreciação da imagem de Klein pulando no vazio seria apagado pelo conhecimento da rede de segurança na fotografia?⁷

Essa argumentação é importante para se pensar no registro da performance quando realizada para uma audiência prevista, dentro de um evento programado. Na primeira edição da VERBO/2005, evento de performance que ocorre anualmente na Galeria Vermelho, em São Paulo, realizei uma performance que se diferencia das performances que realizei na rua, pois o caráter de execução do trabalho estava conectado a um evento, com um público específico “assistindo”.

Meu trabalho para este evento foi composto por dois momentos. O primeiro foi o de rua, que teve início a partir do momento em que me coloquei em circulação pela

⁶ Ibidem, p. 8.

⁷ Ibidem, p. 8.

cidade. Escrevia os dizeres da *Coleção de Ditos* sobre diferentes muros e tapumes encontrados pelos trajetos que realizei nesse período, contando com Adriana Barreto e Giorgia Mesquita, colegas e artistas presentes no evento, para o registro fotográfico. O segundo momento foi a escritura do dito número IV da *Coleção de Crenças e Ditos Populares de utilidade cotidiana* em uma das paredes externas da Galeria, escolhido especificamente para aquele espaço e público presentes.



Performance realizada durante o evento VERBO no pátio interno da galeria Vermelho, São Paulo, 2005



Performance realizada pela cidade, durante o evento VERBO, São Paulo, 2005



CUIDADO



OBRAS

**ENTRADA E SAÍDA
DE VEÍCULOS**

Dizem que quando se en contra a pessoa sombreada
na noite passada no mesmo momento e no mesmo
lugar a gente pode es colher o desfecho da conversa
ou da pituração...

Esta ação com audiência, inserida dentro de um evento de performance (no qual evidentemente tudo o que acontece é caracterizado como tal), possui a força do momento presente, de seu acontecimento. Diferente das ações de rua, nas quais os escritos são anônimos, nesta situação o destino da ação era o próprio espaço e público presentes (sendo o *Dito* escolhido especificamente para tal), que a vivenciaram declaradamente como performance no momento de seu acontecimento. Os registros provenientes desta performance se estendem como parte do processo de disseminação, possibilitando à audiência da fotografia acesso tanto à ação como a seu conteúdo.

A esse respeito, retomando as considerações de Philip Auslander sobre documento e performance, em dado momento o autor comenta uma relação aludida pelo filósofo Lee B. Brown que ele também compartilha. É quando Brown aponta que, talvez, a relação mais importante não fosse entre o documento e a performance, e sim entre o documento e a audiência. É quando Auslander complementa que entre o registro fotográfico e o espectador, a conseqüente experiência prescindiria de um caráter documental fidedigno, pois

[...] estes prazeres são acessíveis da documentação e portanto não dependem de a platéia ter presenciado o evento original ou não. A possibilidade mais radical é que eles não dependam de um evento que realmente aconteceu. Nosso sentido de presença, poder e autenticidade pode muito bem derivar. Não de tratar o documento como sendo um ponto de acesso indexical para um evento passado, mas de perceber o documento em si como uma performance que reflete diretamente como um projeto estético de um artista e para qual nós somos o público presente⁸.

Robert Morgan⁹ é um pesquisador que também problematiza a questão da performance e o registro fotográfico. Este autor comenta que entrar em contato com uma performance através da fotografia seria não apenas uma aventura visual, mas também conceitual. Através da fotografia, essa ação conceitual seria reconstituída mentalmente atuando como um elemento, um agente provocador. Como uma meia verdade dotada de um caráter temporal preenche de questões que são apontadas pelo autor como duração, memória, narração, sistemas, processo, seqüência, temporalidade, ritmo e história, o que faz com que ela se torne parte do procedimento do artista como um todo. As fotografias, a seu ver, não poderiam ser vistas como um

⁸ Ibidem, p. 9.

elemento secundário, pois elas também são dotadas de um coeficiente performático, ou seja, de uma performatividade que o próprio procedimento do artista já abarcaria como elemento. Como no exemplo das performances de Vito Acconci em que expõe registros de seu trabalho performático dos anos 1960/70. Estas fotografias são a única fonte de acesso ao trabalho realizado.

Philip Auslander também comenta sobre um trabalho dessa época de Acconci. Na performance *Photo-Piece* (1969), o artista se propõe a realizar um trajeto pela cidade com uma câmera na mão, sem piscar, mas caso isso acontecesse, uma foto seria tirada. Este trabalho gerou, segundo o autor, 12 fotos em preto-e-branco, que seriam algo além da simples evidência de que uma ação ocorreu. Isso se dá pelo fato de que essas imagens foram feitas pelo artista em estado de performance, elas são o trabalho, mas também se tornam o único meio de a ação se tornar perceptível ao público. Nelas, estariam, portanto, condensadas tanto o caráter documental quanto a própria performance em si. É o que Cristina Freire chama de *performance híbrida*¹⁰, que incorpora outros elementos como parte constitutiva do trabalho, o que faria com que o trabalho se tornasse um canal de transmissão do processo artístico, um elemento componente da obra, e não apenas seu registro documental. Ela fala isso com relação à performance e documentação, ao analisar o acervo de arte conceitual do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, dos anos 1970, apontando exatamente para a necessidade de repensar o status desses remanescentes de ação dentro do acervo do museu.

Com relação aos *Ditos e Crenças Populares de Utilidade Cotidiana* escritos a giz pela cidade, a temporalidade estendida dessa ação impalpável ganha corpo quando visualizada, por exemplo, em espaço-tempos outros. O trabalho realizado para a exposição *Midiações* (2005), já mencionado aqui, foi mostrado novamente em outras duas ocasiões: em 2006, no Evento *Incorpo(R)ações*, no Rio de Janeiro, e em 2007 na exposição coletiva *Pretexto*, ocorrida em Florianópolis/SC. Experimentar a performance nesse formato coloca em questão o intervalo temporal e espacial, e dá espessura a esse registro, que, reativado no espaço provisório da atenção dispendida diante dele, possibilita um novo e diferenciado envolvimento entre performance e espectador.

⁹ MORGAN, Robert C. *Half-Truth: Performance and the Photography. Action/Performance and the Photograph*, Los Angeles: Turner/Krull Gallery, (July 10 - August 1993).

¹⁰ FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

Na série *Falsas Verdades*, através da estratégia de disseminação por muros e tapumes da cidade, duas qualidades de espectador se implicam: os passantes, durante a ação (público “curioso” ocasional), cuja experiência é subjetiva e diz respeito à sua percepção do entorno e reflexão. E aquele que terá contato com a ação como trabalho de arte intermediado pela fotografia, que se converte na única possibilidade de contato e experiência com o trabalho. A reflexão a partir daquilo que está sendo visto dentro do meio artístico (segunda audiência), que se diferencia do encontro casual no qual não se sabe a procedência e o caráter da ação (primeira audiência), configura esses dois momentos do trabalho. Ambas as situações são de interesse e sugerem relações diferenciadas entre o espectador e a obra.

1.3 Um trabalho que se dilui e se prolonga na vida

(sobre a diluição da arte na vida)

O caráter de diluição da arte na vida cotidiana, que coloca em diálogo e promove o trânsito tanto de quem vivencia quanto de quem propõe as ações, remete à postura *an-artista* diante do trabalho, desenvolvida por Allan Kaprow¹¹. Essa postura reflete e analisa uma nova situação, campo e atitude para produção artística. *An-artista* seria aquele que deixa de lado o convencionalismo da arte e passa a realizar sua prática artística imbricada com a vida. O que pode suscitar diferentes dados para reflexão – não apenas como vivência, mas como proposição e extensão de vivência ao outro [pretendo espectador], ao mesmo tempo em que questiona categorias fixas do meio artístico.

Para Kaprow, a identidade alterada a partir da mudança de concepção é um princípio de mobilidade, o artista convertido em *an-artista* poderia adentrar o mundo ou retornar a ele, brincar com ele e convidar a brincar, se valendo das experiências cotidianas, ou melhor, reconfigurando-as e propondo um olhar diferenciado para elas. Isso poderia modificar a visão do trabalho cotidiano, por exemplo, habitualmente visto como obrigação e peso, podendo se converter em prazer. O autor traça ainda uma distinção entre o trabalho e o jogo/brincadeira, sugerindo que se veja o mundo como um *playground*, relativizando o conceito de trabalho, propondo que este seja substituído por

¹¹ KAPROW, Allan. A Educação do não-artista, Parte I (1971). In: *Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ*, Sheila Cabo Geraldo, ed.vol. 4, n.4 (mar. 2003). Rio de Janeiro: UERJ, ART, 2003.

algo melhor. Desse modo, se deixaria de praticar a “arte séria”, pois, “praticando *an-arte* – ou seja, abandonando sua fé (os artistas convertidos em *an-artistas*), poderiam direcionar seus dons para aqueles que poderiam usá-los: todos. Desempenhando esses papéis na vida, a arte funcionaria como um código guardado, um embaralhamento de sinais, um todo impreciso.

Em vez do tom sério que tem normalmente acompanhado a busca pela inocência e verdade, a *an-arte* provavelmente emergirá com humor. [...] É claro que, partindo das artes, significa que a idéia de arte não pode ser facilmente abandonada (mesmo que a pessoa sabiamente nunca murmure a palavra). Mas é possível desviar toda a operação *an-artística* para longe de onde as artes costumeiramente se congregam, tornando-se, por exemplo, um contador, um ecologista, um dublê, um político, um vagabundo de praia¹².

O artista dilui suas práticas, se infiltra, dialoga e se vale da vida participando e propondo participação das mais variadas maneiras, desempenhando diferenciados papéis. Ao falar em desempenhar um papel, seja o artista na vida, seja o espectador/participador dentro do trabalho de arte, seja desempenhar uma função banal (se valendo dos modelos estabelecidos para tal enquanto ser integrado em uma vida em sociedade, com suas histórias e convenções específicas); traz, sem dúvida, a questão performativa em pauta. Estando presente como ação, o termo *performance* tem sido empregado, além do âmbito artístico, para analisar a cultura como um todo, sendo também utilizado abertamente para designar diferentes atividades cotidianas. Assim esclarecem o curador Jens Hoffmann e a artista Joan Jonas na introdução do livro-exposição *Perform*.

Quanto mais lemos e escutamos sobre performance, mais confuso parece ser. De repente atividades tão diversas como cozinhar ou contar piadas parecem ser qualificadas como performance, assim como apresentar programas de TV ou competições de comida de cachorro quente. Do que isso se trata? Sociedade como performance? Mundo como palco?¹³

Questionando a restrição do termo performance como categoria artística voltada especificamente às ações dos 1960/70 (que pressupõem uma relação presencial entre ação e audiência), propõem uma visão abrangente de entendimento a partir da apreensão usual do termo, como realização de uma ação ou desempenho de um papel.

¹² Ibidem. p. 221.

¹³ The more we read and hear about performance, the more confusing it seems to become. Suddenly activities as diverse as cooking or joke-telling seem to qualify as performance, as do TV talk shows or hot-

Para tanto, se valem de práticas contemporâneas analisando seus *elementos performativos*, ampliando e relativizando o então entendimento artista-espectador-ação ao vivo, colocando a ênfase na *performatividade* das ações, pois

[...] um amplo olhar sobre a variedade de trabalhos de arte que existem associados a este termo rapidamente confirma que performance é tudo menos uma forma de disciplina. Parece ser mais como uma rede heterogênea que congrega conceitos e abordagens artísticas de diferentes mídias, campos artísticos e formações culturais.¹⁴

Desse modo, o alargamento do conceito também seria interessante para o campo da arte, a despeito das especificidades.

Os autores se valem de duas concepções desenvolvidas em outras áreas do conhecimento humano e que foram influentes no meio artístico de sua época. A primeira, sobre a construção de identidade, do sociólogo Erving Goffman (*The Presentation of Self in every day life*, em 1959), que discorre sobre o processo de estabelecer identidade social baseada nos atos diários e de como a interação social ocorre através do contato diário com o entorno como uma forma de performance. Goffman se vale do sentido de performance relacionado ao teatro, objetivando articular o conceito e este aspecto social a um “teatro da vida”, onde todos desempenham seu papel. A segunda é sobre performance e linguagem, na qual assim como Auslander e Morgan, buscou-se o entendimento do filósofo inglês John L. Austin sobre o *speech-act-theory*, para pensar em uma noção ampliada de performance, através do ato performativo.

Estas teorias auxiliaram na formação de um entendimento da performance como um processo aberto, que permite que se utilize de elementos, ou postura performática, sem restringi-la como tal [dentro de uma categoria]. O que possibilita pensar e agir performativamente em cada uma de suas experiências diárias, desempenhando papéis de acordo com o meio em que se está inserido. O que permite, também, falar sobre a performatividade dos mais variados trabalhos presentes no livro-exposição *Perform*; assim como a performatividade do documento de performance, como o fazem os

dog-eating contests. What is this all about? Society as performance? The world as a stage? In: HOFFMANN, Jens e JONAS, Joan. *Perform*. London: Thames & Hudson, 2005. p.12.

¹⁴ A look at large variety of art works there are associated with these terms quickly affirms that performance is anything but a precisely formed discipline. It seems to be more like a heterogeneous net that gathers together concepts and artistic approaches from various media, artistic fields and cultural backgrounds. In: *Ibidem*, p.14 e 15.

pesquisadores Philip Auslander e Robert Morgan; e mesmo pensar em um texto performativo, como na coleção de *Ditos e Crenças de utilidade cotidiana*.

A partir deste entendimento sobre ações performativas, e considerando uma prática *an-artística*, seria possível pensar ações e posturas apropriadas para cada situação, público e motivação conceitual (refletindo ou convergindo) em diferentes procedimentos para apreensão e vivência artística na contemporaneidade, preche de *elementos performativos*.

Se, para cada situação, momento ou motivação é comum desempenhar um papel apropriado nas ações corriqueiras do dia-a-dia, busca-se com uma *performance* apropriada extrair os melhores resultados, a partir das percepções do entorno. Também eu, como artista, procuro atuar em diversificadas frentes. Sendo assim, partindo da relação indireta e subjetiva que move a Coleção de *Ditos e Crenças Populares de utilidade cotidiana* e suas estratégias disseminatórias, que pressupõem uma relação com o público participante fundamentalmente indireta, no capítulo seguinte adentraremos no universo autopromocional da parceria Adriana Barreto & Bruna Mansani. Nesta série de trabalhos da parceria, acontece uma relação, interação e participação direta com o espectador, e específica no que diz respeito ao contexto. Nele, o performativo e o participativo se caracterizarão por uma estratégia de relação e inserção no meio artístico institucionalizado, ao mesmo tempo em que se apropria de mecanismos artísticos. Como que em um fac-símile, no qual são envolvidos as próprias artistas, suas proposições e o público participador. Por essa razão, faz-se necessária a apreensão e apropriação de uma diferente gama de estratégias e impulsos para atuação, completamente diferentes dos utilizados em *Falsas Verdades* (inclusive com relação ao papel do espectador).



Ser abordado e adquirir uma rifa a dois reais, e como prêmio correr o risco de passar um dia ou uma noite com duas desconhecidas que se dizem artistas em uma ação beneficente, na qual o benefício recai sobre as próprias promotoras, que também são o prêmio. O motivo para tal é a busca de apoio para finalizar o seu bem acabado volume conjunto de trabalho de conclusão de curso de graduação. Como se não bastasse adquirir e escolher seu número/dia, deixar-se fotografar segurando um quadro branco em que se escrevia o dia ou noite escolhido para usufruir seu prêmio entre 360 dias à sua disposição. Esta imagem iria, então, compor o fotolog da ação beneficente, que atualizava diariamente, a constelação crescente de seus concorrentes, ... para tudo terminar com os volumes em mãos e a graduação das artistas.

2.1 As Artistas

(em diálogo com uma situação: sobre intencionalidades)

“Se você for, eu vou” é o marco da coligação *Adriana Barreto & Bruna Mansani*, e nascente de força dos empreendimentos que a dupla cria. Foi sob esta condição que demos início à nossa primeira ação promocional, *Adriana Barreto & Bruna Mansani promovem – AÇÃO BENEFICENTE – Passe um dia ou uma noite conosco*. Desde então, temos realizado trabalhos que possuem o reflexo da seqüência de acontecimentos em nossas carreiras como tornar-se "artista", viver como tal em termos de subsistência e pensar o meio-vida-profissão, travando diálogos e também problematizando criticamente uma série de questões promovidas pela nossa condição e meio presentes. Condição, esta, de artistas recém-graduadas, prestes a pretensamente se inserir no mercado de trabalho e se inteirar, a partir desse patamar, do espaço artístico-cultural da capital de Santa Catarina, Florianópolis/SC, onde residimos, bem como nos articular e dialogar em busca de alguma interação, inserção e evidência para poder movimentarmo-nos em nosso meio artístico como um todo. De maneira geral, este intento acontece a partir do ato de dar a ver o próprio trabalho, seja em exposições mostrando portfólios, seja conhecendo pessoas, criando possibilidades e vínculos por afinidades, etc. Mas em relação à parceria, esta suprime a respectiva produção artística (individual) e parte da própria individualidade, para, como dupla, converter a necessidade de evidência de produção e interação com o meio em uma questão autopromocional, transformada em ação performativa em tempo real. Desse modo, torna-se difícil distinguir onde estaria a arte, o trabalho propriamente dito, e mesmo diferenciar o que é próprio ou característico da dupla que se conservaria nas individualidades Adriana e Bruna em uma convivência cotidiana. Isso porque, quando a dupla se encontra em uma ação performativa, o *eu* e o *ela* dão espaço para o *nós*, com um objetivo claro e simples, além de uma postura direta com relação ao meio, quer dizer, as artistas “se acham” (no sentido de possuir um alto conceito sobre si) e pretendem, tentando de variadas formas, se colocar em posição de serem “encontradas”. Juntas, as artistas parecem promover e vivenciar o esquecimento do senso, para alguns, o de ridículo, para outros, o do perigo. Eu diria que as ações suscitam senso de fato, porém, não o esquecimento do senso, e sim o desenvolvimento de outros, colocando em jogo um senso de intensidade e, conseqüentemente, um senso de consciência da vivência de determinada situação e das reflexões possíveis a partir dela, seja para quem propõe, seja para o complexo de envolvidos a que se destinam e dialogam.

Colocando à mostra uma versão exagerada de si próprias, se apropriando de momentos que vivenciam, convertendo-os em estofo para empreendimentos subseqüentes, as ações em

parceria com Adriana Barreto trazem muita semelhança com as práticas cotidianas a que remetem, como no exemplo da primeira rifa beneficente. Do mesmo modo, as próprias artistas são *semelhantes* a si próprias, afinal, seriam elas tão *sem noção* assim ou estariam jogando com a percepção alheia?

O exagero ou o *quase* desses diálogos repletos de insinuações e citações me remete às características de *reconhecível* e *irreconhecível* presentes em minha pesquisa, pois essas similitudes, o espaço para dúvidas e hesitações, situam as artistas e suas proposições em um limiar, no espaço de vivência cotidiano comum, quando criam e propiciam uma situação diferenciada, um momento particular de vida, tanto para si próprias quanto para o complexo participativo a que o trabalho se destina.

Neste capítulo sobre a parceria, a dupla de artistas ganha espaço para refletir e criar com autonomia, o que se dará através da união do *eu* e o *ela* em uma fala conjunta. Desse modo, ao apresentar e refletir sobre essas ações realizadas em parceria, um consenso se estabelecerá como parte constituinte de sua identidade-dupla, e as análises dos trabalhos se darão de forma conjunta. Através deste espaço de fala da dupla, se explicitam suas estratégias e seus procedimentos, desenvolvendo suas referências e problematizando parte de sua produção.

Buscando situar as ações em uma rede de procedimentos contemporâneos correntes hoje em dia e refletindo sobre seu alcance, a dupla passa a denominar suas práticas como *performances situation specific*. Para tanto, serão problematizados a sua ação (performance), o caráter de situação incluso no termo (*situation*), bem como o espaço de concepção e acontecimento (*site specificity*) do trabalho, levando em consideração as discussões atuais destinadas a cada tema.

O jogo estabelecido com a própria auto-imagem, a maneira com que a dupla lida e utiliza a “auto promoção” como estratégia e se vale desta característica para levantar questionamentos sobre o modo com que as relações no meio artístico se dão entre produção, institucionalização, mercado de arte, ou seja, o sistema de arte em seu complexo, proporcionam uma abordagem interconectiva entre crítica institucional e performance e, conseqüentemente, publicidade e “auto promoção”, aspectos presentes e desenvolvidos no capítulo a seguir.

Através da parceria com Adriana, pode-se observar o intento de sobrepor situações (a situação dada e a criada) sempre com o intuito de dialogar e se relacionar de forma viva e calorosa com o maior número de envolvidos no processo. Diferentes procedimentos para situações variadas foram criados e serão problematizados a seguir, pela própria dupla, conservando em comum a dimensão crítica e participativa da experiência.

Olá, queridos leitores, bem-vindos ao nosso capítulo!

Através dele, pensamos em oferecer um panorama de nossa atuação em dupla, apresentando questões relevantes em nosso processo, problematizando alguns procedimentos decorrentes e aprofundando as respectivas pesquisas que desenvolvemos no momento¹⁵.

Consideramos de extrema relevância ter consciência do meio com o qual nos relacionamos como artistas, bem como estabelecer uma postura crítica para os encaminhamentos institucionais da arte, a visão do artista e a relação com o público. É a partir dessa consciência que unimos as forças em uma ação conjunta que volta suas estratégias para interagir e se inserir criticamente no circuito, assim como criar outras possibilidades independentes dele. Quanto à relação com o público, ela se configura como parte inseparável, integrante dos projetos, proporcionando leituras não somente no âmbito artístico, mas também como interação na vida cotidiana.

Iniciamos nossa reflexão tratando do designativo que criamos, *Performance situation specific*, para qualificar nossas ações, pois ele já traz em sua formação noções conceituais fundamentais, que levamos em consideração ao desenvolver os trabalhos que analisaremos em seqüência. São eles: *Ação Beneficente – 2* (2005); *VALE Lugar ao Sol* (2006), *Mostra Com Destino* (2007); *Projetos não realizados, uma contribuição para o arquivo histórico de Hans Ulrich Obrist* (2008); e *FEITO PARA VOCÊ* (2008).

Observar pequenas particularidades de situações complexas e sem apatia diante delas, ser estratégico quando na posição de se relacionar, responder, contrapor ou, ainda, conviver. Dividir o processo, apostar em situações que se formam ao acaso e a dupla via [arte e vida] são características que estão presentes em todo o nosso processo e, ao usá-los como procedimento, se convertem em mola propulsora [estímulo] para as novas ações.

Adriana Barreto & Bruna Mansani

¹⁵ A pesquisa de Adriana Barreto se intitula “*entre nós - articulações artísticas colaborativas*”, e a de Bruna Mansani, “*Irreconhecível e sutil no espaço de vivência cotidiana – análise de situações e procedimentos performativos advindos da prática e vivência artística*”. Este mesmo capítulo integra nossas respectivas dissertações, sendo incorporado e tratado de acordo com as especificidades e encaminhamentos de pesquisa de cada uma.



Escritório de verão, rio vermelho, janeiro de 2008
Acervo particular das artistas

2.3 Performance Situation Specific

(performance + situação + site specific)

A denominação *Performance Situation Specific* surgiu quando nos deparamos com a necessidade de delimitar uma categoria artística para um projeto que desenvolvemos, mais especificamente diante de um formulário de inscrição para um salão. Qual seria o enquadramento apropriado entre *Performance*, *Site Specific*, *Fotografia*, *Vídeo*, *Instalação*, *Outros*? Percebendo que o trabalho extrapolava qualquer uma dessas categorias normalmente oferecidas e incorporava uma configuração modulável entre: a idéia inicial; as pessoas envolvidas; a participação do público; o espaço disponível; os recursos audio-visuais oferecidos; a instituição promotora; o contexto; etc., passamos a pensar em uma designação apropriada, que abarcasse esses aspectos.

O que propomos como *performances situation specific* acontece a partir e em relação ao que se configura como possibilidade no momento presente, seja ela uma situação criada por nós, seja oferecida, como salões, prêmios e os seus editais, ou o convite para uma exposição ou evento, etc. Desse modo, uma primeira leitura dessa expressão é possível a partir da simples justaposição dos três termos independentemente de qualquer referencial teórico. *Performance*, como o viés em que nos posicionamos e pensamos no meio arte, *Situação*, como confluência entre evento, instituição promotora, público, artistas, críticos e curadores, etc., e o *Específico*, ou seja, a especificidade do momento que leva em consideração o complexo da conjuntura.

Sobre o primeiro elemento que compõe o termo, *performance*, e sobre o teor performativo presente nas ações que realizamos, nos aproximamos do entendimento da artista Joan Jones e do crítico curador Jeans Hoffmann sobre performance como a realização de um ato, uma ação. Visão que torna possível perceber elementos performativos nas mais variadas ações analisadas neste capítulo. Também nos alinhamos com a proposta de diluição da arte na vida cotidiana feita pelo artista Allan Kaprow. Segundo ele, o artista, travestido de *un-artista*, imerge no espaço cotidiano, desempenhando ações artísticas não declaradas, que não sugerem arte em uma primeira instância. Em nossas ações, assumimos um estado performativo em tempo real, que se estende e se dilui no espaço através das ações que desempenhamos.

Desse modo, as articulações que fazemos e as relações sociais que travamos sempre acontecem, com performance.

Performance Situation Specific é um termo que, se remete a conceitos já estabelecidos ou mesmo “lugar comum” para a arte contemporânea e para pessoas que estão envolvidas com o meio, automaticamente pode ser associado a *site specific* por exemplo. Aliás, exatamente por *site specific* ser um termo conhecido, estando presente e em discussão desde os anos 1960 é que optamos pela criação de um derivado que foi composto a partir desse termo em inglês, que poderia funcionar também quase como um slogan publicitário para o “público iniciado”. Pensamos que, apresentado desta maneira, poderia funcionar como uma categoria, no jogo das categorizações e enquadramentos, enquanto para nós, designa um princípio tático de funcionamento.

A idéia do que se constitui *site specific* vem se transformando desde os anos 60. A discussão artística sobre *site specific*, segundo Miwon Kwon¹⁶, vai se iniciar com trabalhos desenvolvidos sobre uma base fenomenológica, a partir de localidades físicas, arquiteturas paisagens, etc. como forma que se opunha à comercialização da arte. O *site* se tornou lugar e tema para a produção artística e foi amplamente explorado pelos minimalistas. Em meados dos anos 70, muitos artistas voltaram sua atenção para o espaço institucional da arte e seu contexto. A partir de orientações crítico/institucionais, passam a estender a idéia de *site* não apenas como um lugar físico limitado, mas como um lugar constituído por processos políticos, econômicos e sociais. Hoje, essa noção tem sido alargada para derivações que abarcaria *site* e sua especificidade, atrelados a um contexto, um discurso, uma situação, etc., passível de mobilidade e trânsito, e não apenas conectada ao espaço físico¹⁷.

Miwon Kwon constrói toda uma genealogia das práticas *site specific*s, em um texto denominado “Um lugar após a outro: anotações sobre Site Specificity” para então

¹⁶ KWON, Miwon. One Place after Another: Notes on Site Specificity. In: *Revista October 80*. Spring, 1997.

¹⁷ Jorge Menna Barreto, em sua dissertação de mestrado, *Lugares Moles*, problematiza as questões que envolvem a especificidade do *site*. Segundo ele, *site specific*, seria uma forma de procedimento artístico, e não uma categoria, funcionando mais como um método de trabalho no contexto específico onde ele é pensado. Seu próprio volume de dissertação seria um exemplo de articulação dessa idéia, pois, além de tratar do assunto, é também o lugar específico onde propõe sua operação artística. BARRETO, Jorge Menna. *Lugares Moles*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo/SP.

denominar como *site-oriented*, a situação na qual ocorre uma expansão dual da arte na cultura, quanto ao caráter dissolutivo de suas práticas. Segundo Kwon:

[...] Trabalhos contemporâneos que são orientados para o site ocupam hotéis, ruas urbanas, projetos de moradia, prisões, escolas, hospitais, etc. [...] e infiltram-se nos espaços da mídia tais como o rádio, o jornal, a televisão e a internet. Além dessa expansão espacial, [...] está em sintonia fina com discursos populares [moda, música, propaganda, cinema e televisão]. Mas além dessa expansão dual da arte na cultura, que obviamente diversifica o *site*, a característica marcante da arte *site oriented* hoje é a forma como tanto a relação do trabalho de arte, como a localidade em si (como site) como as condições sociais da moldura institucional (como site) são subordinadas a um site determinado *discursivamente* que é delineado como um campo de conhecimento, troca intelectual, ou debate cultural¹⁸.

A rede de implicações e rebatimentos em decorrência do conceito *site-oriented* desenvolvido por Miwon Kwon nos leva à concepção de James Meyer. A partir das discussões sobre especificidades do *site*, Meyer desenvolve o conceito de *site funcional*¹⁹, no qual problematiza uma operação que ocorre entre *sites*, que seria um mapeamento de filiações institucionais e discursivas. Para ele, o *site funcional* pode ou não incorporar o espaço físico, pois ele se encontra melhor situado na ordem do processo, que englobaria simultaneamente textos, fotografias, vídeos gravados, espaços físicos e objetos²⁰. Desse modo, essa designação abarcaria a característica de um *site* expandido em outros *sites*, em uma intersecção de interesses que se entrecruzam para além de especificidades de lugar. Esses espaços estariam correlatos, pois se implicam através da ação que se está realizando, acontecendo entre lugares e pontos de vista²¹. A complexidade se daria na articulação dessas experiências, pois, além de abarcar e funcionar dentro dos códigos da arte, existe uma ambigüidade nas ações que promovem o vazamento para fora desse âmbito, pois o dispositivo é tanto funcional nas relações cotidianas (como tomar um café; passar um dia ou noite e mesmo viajar com um desconhecido; promover um bingo; promover uma ação postal; trabalhar como garçonetes, etc.) como no da arte, através desses agenciamentos.

¹⁸ KWON, Miwon, op. cit., p. 92.

¹⁹ MEYER, James. The Functional Site; or The Transformation of Site Specificity. In: SUDERBURG, Erika (ed.). *Space, Site, Intervention: situating installation art*. Mineapolis (USA): University of Minesota Press, 2000.

²⁰ MEYER, James, op. cit, p.25.

²¹ Ibidem, p.27.

Andrea Fraser²² entende Crítica Institucional como uma metodologia da *site specificity* criticamente reflexiva. Isto para traçar uma distinção das primeiras práticas *site specific* dos anos 60/70. Essa concepção, mais do que o espaço físico de uma instituição, abrangeria as relações sociais que a envolvem e que surgem a partir do contexto, enxergando o *site* como um campo social dessas relações. Questionando a forma com que o termo frequentemente é utilizado (como uma prática histórica estabelecida ou uma categoria), sua idéia vai a encontro das concepções contemporâneas de *site specificity* abordadas anteriormente por Kwon e Meyer, porém, referindo-se mais especialmente ao campo da crítica institucional.

A postura performativa da artista estadunidense Andrea Fraser com relação à instituição seria a aplicação dessa metodologia dentro do lugar de ação. Sobre o que, a artista comenta:

Se você quer mudar algo, uma relação, particularmente uma relação de poder, o melhor, se não o único modo de efetuar tal mudança é intervindo no acontecimento dessa relação²³.

Em todas as suas performances, é justamente no campo dessas relações internas do circuito que ela atua. Apesar do “tom” sério, em suas ações são perceptíveis o humor, o ridículo e a sátira. Por exemplo, patrocinada pela fundação MICA para uma recepção privada²⁴, em *Official Welcome – 2001*, Fraser está em pé num palanque e profere monólogos que imitam os comentários banais e palavras efusivas de orgulho pronunciadas por apresentadores e artistas durante cerimônias de premiação de arte. No meio da ação, assumindo a persona de uma perturbada artista super-star pós-feminista, começa a se despir e afirma “eu não sou uma pessoa hoje, sou um objeto num trabalho de

²² FRASER, Andrea. What is Institutional Critique? In: WELCHMAN, John C. (ed.). *Institutional Critique And After* (Paperback) South América: JRP/Ringier, 2006.

²³ If you want to change something, a relation particularly a relation of power, the best, if not the only way to accomplish such change is by intervening in the enactment of that relation. FRASER, Andrea. What is Institutional Critique? In: WELCHMAN, John C. *Institutional Critique? (Paperback). Distributed Art Pub Inc.* p.307

²⁴ A platéia era composta por colecionadores, patronos e inclusive, Barbara and Howard Morse da Fundação MICA (Maryland Institute College of Art), que a patrocinou. In: *Andrea Fraser: Friedrich Petzel Gallery/P.H.A.G - New York - Brief Article*. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_9_40/ai_86647189> Acessado em: junho de 2008.

arte”, e continua a trocar de papéis entre o dos patrocinadores e dos artistas, até remover o restante das roupas²⁵.

Em uma outra performance, problematizando as relações internas entre colecionador, galeria e artista, Andrea Fraser realiza uma performance radical. A galeria que representa seu trabalho deveria encontrar um colecionador disposto a comprar uma noite com a artista por \$ 20.000. O colecionador foi encontrado consumando a noite de sexo explícito. Apresentada como vídeo performance em *Untitled – 2002*, Fraser apresentou o registro do encontro sexual pago, realizado em um quarto de hotel, como um ato de prostituição artística.

Muitos têm sido os exemplos desde a fonte de Duchamp, de articulações artísticas com objetivos explícitos ou implícitos de “tornar impreciso o contexto operacional”²⁶ da arte. Porém, como bem ressalta Allan Kaprow, tais ações se restringem ao campo “familiar” da arte, entre artistas e seu reduzido público, sem grandes reverberações sociais, políticas e econômicas. Parece-nos assim, fundamental o vazamento do trabalho para fora desse campo restrito e especializado, funcionando em seu desenrolar, em outros campos. O que possibilita promover um trânsito efetivo entre arte e vida, no qual nenhum dos dois pontos é mais ou menos relevante. Desse modo, nossas *performances situation specific*, apesar de se apoiarem em estruturas, códigos e conceitos preestabelecidos no campo da arte, também poderiam ser acessadas por um público acidental, não especializado e desavisado.

Quando os *Situacionistas* propunham suas “situações construídas”²⁷, faziam questão de enfatizar o caráter não artístico de suas ações. Pregavam a não-arte como uma posição clara de protesto a qualquer tipo de instituição inclusive a da arte. Utilizavam-se da estratégia de *detournement*²⁸, na qual se apropriavam de práticas capitalistas de promoção do consumo como anúncios, imagens, revertendo-as, ou seja “desviando-as” aos seus interesses. Eles substituíam a representação pela realização

²⁵ É possível visualizar esta performance *Official Welcome* na internet, disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=MY1pJMKLqVM>>.

²⁶ KAPROW, Allan, op. cit., p.217.

²⁷ Situação construída seria um “[...] momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos.” In: JACQUES, Paola Berenstein (org). *Internacional Situacionista, Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2003. p. 65.

²⁸ Termo que em português é traduzido como desvio, seria um método de criação que se vale do desvio de elementos estéticos pré-fabricados, subvertendo seu sentido. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=130&secao=potlatch>>.

experimental e vivência artística nos ambientes do cotidiano, o que evidentemente estava conectado ao clima contestatário da época. Para nós, não se trata de entrar no embate contra essas instituições, mas procurar através de brechas e possibilidades estruturais abertas pela possível relação com elas, promover *Situações* relacionais diluídas também no âmbito da vida cotidiana. Apesar de que, por estarem travestidas de um teor aparentemente *nonsense*, o caráter de questionamento voltado para essas instituições possa passar despercebido.

Muito da articulação de nossas performances tem pontos de contato com práticas autolegitimadoras que poderiam ser caracterizadas com o viés de “autopromoção” em duas vias. Uma delas seria a autopromoção no sentido publicitário, por inserirmos nossa personalidade artística no corpo dos trabalhos (as artistas como personagens de si mesmas), nos promovendo em um trabalho que, muitas vezes, é a própria promoção. A outra via seria autopromoção no sentido de agenciarmos esse próprio trabalho nos utilizando de uma fórmula que não se submete ao circuito de arte, mas também não o nega e sim, se apropria taticamente das regras impostas por ele. Neste sentido, percebemos uma aproximação com a prática de *detournement* [desvio] situacionista. Além do que, utilizamo-nos de procedimentos apropriados do universo cotidiano, como uma rifa, ou a promoção de um sorteio, vales, jogos, etc., que também abrem espaço para a assimilação e/ou decodificação no campo da vida cotidiana.

Performance situation specific, portanto, consiste em se utilizar e usufruir do próprio entorno de vida com caráter investigativo. Em um contínuo, rerepresentá-lo, devolvendo em tempo real estas situações para o participante em uma ação que, apesar da aparente banalidade, possibilita relações espontâneas e impregnadas de outras significações, estabelecidas entre propositor, situação e participante, e que pretendem replicar criticamente no âmbito institucional, o que acionaria uma espécie de “jogo-teia” que procura não apenas o infiltramento, mas a inclusão participativa do entorno e do público.



Escritório de inverno, rio vermelho, julho de 2008
© Traplev Orçamentos

2.4 AÇÃO BENEFICENTE – 2



São Paulo, para nós, sempre representou a possibilidade de entrarmos em contato com nossos interesses artísticos, pela confluência e efervescência de eventos, exposições, galerias, cursos, etc. Enquanto a internet nos conecta e informa dos últimos acontecimentos, a metrópole nos abriga e proporciona vivência em tempo real. Mas para nós, a distância também é real, e é a partir desse ponto de vista que tentamos nos relacionar.

Aconteceu que, em meados de 2005, resolvemos investir nossas poucas finanças e aceitar o convite para participar do Workshop de Performance oferecido pelo 15º *Festival de Arte Eletrônica Videobrasil*, cujo foco central era performance. O curso foi ministrado pelo artista Marco Paulo Rolla e pelo crítico curador Marcos Hill, teve duração de três semanas e exigiu nossa presença quase em tempo integral no SESC Pompéia. Além de aulas teóricas e práticas, estava prevista a nossa participação em performances de alguns artistas convidados especialmente para a Mostra, como Éder Santos, Coco Fusco e o próprio Marco Paulo Rolla. Tinha ainda como proposta a elaboração de um trabalho de performance para ser apresentado durante o evento.

Praticamente, morávamos no SESC Pompéia e vivenciávamos toda a programação do evento. Rapidamente, percebemos que o *Videobrasil* é um evento que movimenta a cena artística de São Paulo. Além da participação de artistas internacionais, convidados, realização de palestras e a apresentação das mostras competitivas, que eram sempre lotadas, era constante nosso encontro com figuras tarimbadas entre artistas e curadores do meio artístico nacional.

Ao percebermos que não tínhamos mesmo dinheiro para nos sustentarmos, e sem poder usufruir de regalias como ticket-alimentação, hotel e transporte, como o que era oferecido aos artistas oficiais do evento, tivemos a idéia de reaccessar uma ação em autobenefício, ou seja, a venda de uma rifa, como já havíamos realizado anteriormente²⁹. Sendo assim, além de nossas propostas individuais para o Workshop, nos reunimos para pensar num projeto que entrasse em comunhão com essa situação que compartilhávamos. Assim, surgiu a AÇÃO BENEFICENTE – 2 *Leve duas artistas periféricas para um circuito em São Paulo*, que foi vendida a R\$ 2,00.

Como se tratava de um festival de vídeo, e obviamente havia alguma expectativa sobre o que os alunos do workshop iriam desenvolver em diálogo com o evento, nos foi oferecido pela organização suporte técnico, assistência para edição dos vídeos e cobertura em possíveis intervenções. Posteriormente, haveria veiculação das experimentações advindas do curso no próprio evento. Por conta desse oferecimento, enquanto produzíamos a AÇÃO BENEFICENTE – 2 à deriva por São Paulo buscando casa de carimbos, de impressão para os cupons e afins, também já prevíamos a utilização da mídia oferecida para fazermos a “publicidade” de nossa rifa.

É importante ressaltar a nossa satisfação em conhecer pessoas novas, e nos relacionarmos intensamente nesse novo contexto temporário, fruindo de tudo o que acontecia à nossa volta. Enquanto concebíamos a rifa, era muito importante para nós a referência, queríamos de algum modo replicar a intensidade do momento em todas as possibilidades perceptivas que este nos proporcionava. Daí a idéia de construir “esquetes publicitárias” que, além de “promover” a rifa, satirizava nossos diferentes e curiosos momentos de percepção do entorno, como forma de homenagem.

Sendo assim, confeccionamos sete vídeos promocionais, que passavam intercalados nos intervalos da programação, no decorrer dos dias do evento. Foram

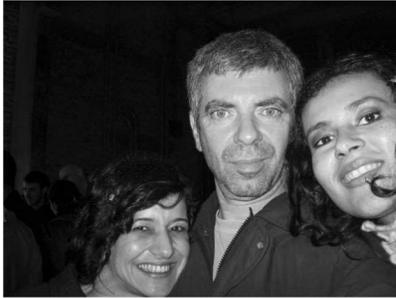
²⁹ AÇÃO BENEFICENTE *Passa um dia ou uma noite conosco*. Fevereiro a julho de 2005.

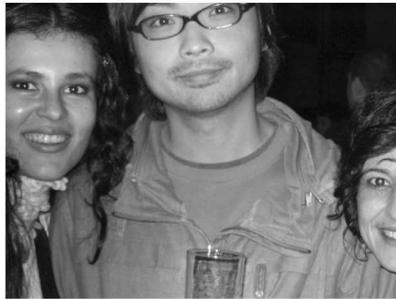
eles: *Já que ninguém perguntou*, *Artistas pobres*, *Artistas oferecidas*, *Artistas conceituais pedantes*, *Artistas exploradas*, *Freeing the mind*, *Tributo à Trisha + Grupo The kitchen*. Nesse ínterim, sempre que tínhamos oportunidade estávamos também transitando e oferecendo a nossa rifa.



Esquetes publicitárias da AÇÃO BENEFICENTE – 2
© Associação Cultural Videobrasil / Isabella Matheus

Jogando exatamente com o fato de não pertencer àquele meio, a ação performática de vender a rifa propiciava uma abordagem irreverente diante de curadores, artistas, organização e público da Mostra, todos convertidos em concorrentes potenciais a nos oferecer algum circuito por São Paulo. Além da compra, a pessoa abordada era convidada a tirar uma foto conosco (que tinha a particularidade de manter o comprador em seu centro, e meia de nós em cada lado).





Alguns concorrentes da ação beneficente - 2
acervo pessoal

disponível em:
<http://www.youtube.com/watch?v=Oc92m1jGns0>

DVD, esquetes publicitárias
AÇÃO BENEFICENTE - 2



Sorteio da AÇÃO BENEFICENTE - 2, no 15º Videobrasil, São Paulo, 2008
anúncio da grande vencedora Christine Mello e
Eduardo Brandão que usufruiu do prêmio
imagens: © Associação Cultural Videobrasil / Isabella Matheus

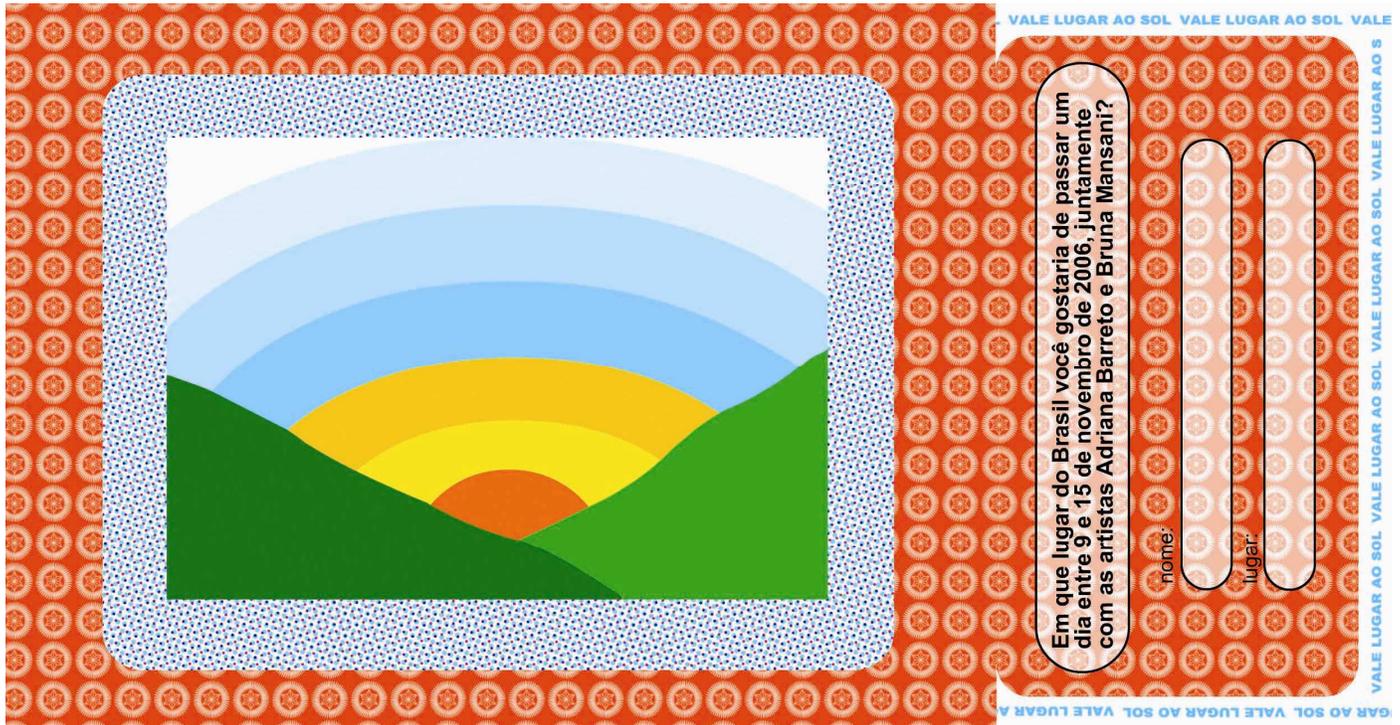
O sorteio ocorreu em uma solenidade que contou com dois apresentadores especialmente convidados dentre as pessoas que nos relacionamos no decorrer do evento. Ele aconteceu no último dia do Festival e teve como grande vencedora, coincidentemente, Christine Mello, uma de suas curadoras. A grande vencedora, impossibilitada de desfrutar de seu prêmio, imediatamente o repassou a um amigo, que prontamente aceitou vivenciá-lo. Foi assim que passamos a tarde do dia seguinte, também último dia de nossa estada por São Paulo, em um circuito pela Galeria Vermelho, juntas com Eduardo Brandão, um dos responsáveis por ela, convertido em fruidor da AÇÃO BENEFICENTE – 2.

Ricardo Basbaum, na conferência intitulada “Deslocamentos Rítmicos: o artista como agenciador, como curador e como crítico³⁰”, fala sobre a inter-relação entre obra e atuação do artista Marcel Broodthaers, desenvolvendo sua fala a partir da articulação do artista e sua produção ficcional com o Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias (1968). Basbaum entende o artista hoje como um “dispositivo de atuação” que desvia a atenção para si e sua imagem como artista, em detrimento da produção de objetos. Para ele, Broodthaers seria um representante dessa prática pelo seu comprometimento com a “desnaturalização do circuito de arte”, “politização da rede de relações” e “atuação nos dispositivos arte & vida”, três aspectos que se converteriam em “palavras de ordem” para a inserção do artista contemporâneo no circuito de arte.

Nossa atuação como dupla foca justamente uma relação com o meio artístico e sob este aspecto nos alinhamos com as práticas e articulações de Marcel Broodthaers, cuja obra era resposta ao contexto artístico-cultural da época em que estava inserido e procurava criticar. A performance AÇÃO BENEFICENTE – 2, além de funcionar criticamente problematizando questões como periferia e circuito de arte, ao buscar legitimar e “promover” a imagem das artistas como artistas, em uma cidade e meio artístico diferentes, funcionou como fonte real de subsídio. Assim, através dessa performance utilizamo-nos de um procedimento corriqueiro (uma rifa) como estratégia, abrindo espaço para assimilação e/ou decodificação no campo da vida cotidiana.

³⁰ Retirado do relato da Conferência: “Deslocamentos Rítmicos: o artista como agenciador, como curador e como crítico” proferida pelo artista Ricardo Basbaum em 28/01/2006. Disponível em:

2.5 VALE Lugar ao Sol



VALE LUGAR AO SOL VALE LUGAR AO SOL VALE LUGAR AO SOL

VALE LUGAR AO SOL

Em que lugar do Brasil você gostaria de passar um dia entre 9 e 15 de novembro de 2006, juntamente com as artistas Adriana Barreto e Bruna Mansani?

Ao aceitar este vale você já está participando de uma performance, mas para concorrer ao VALE LUGAR AO SOL deverá estar ciente de que:

- não haverá restrições para a participação: parentes, funcionários, artistas, organização, curadoria da Fiat Mostra Brasil, e público em geral, todos que quiserem poderão concorrer ao VALE LUGAR AO SOL;
- ao preencher o VALE LUGAR AO SOL, além do nome, é necessário especificar o lugar ou cidade, e região onde se situa sua escolha;
- a viagem terá a duração de no máximo 24h a partir da chegada no local, porém, ao fazer sua escolha é necessário levar em conta o tempo para traslado (ida e volta) para que esteja de acordo com sua disponibilidade de tempo;
- esta performance pressupõe que os três viajantes desfrutarão do passeio juntos todo o tempo, e que todas as despesas referentes à passagem, possível estadia, alimentação, passeios, serão patrocinados pelas artistas, viabilizadas pela Fiat Mostra Brasil;
- além de desfrutar da viagem, o vencedor do VALE LUGAR AO SOL também terá seu nome incluído como artista e co-autor desta performance (a co-autoria não implica na divisão do valor do prêmio pelo projeto);
- no retorno da viagem o trio de artistas decidirá conjuntamente um registro (fotografia, vídeo, objeto, etc.) da performance, que será exposto no espaço destinado ao trabalho VALE LUGAR AO SOL na Fiat Mostra Brasil;
- o prêmio é nominal e intransferível, serão sorteados 10 VALES, caso haja desistência, o prêmio automaticamente será repassado ao segundo sorteado, e assim sucessivamente;
- a parte destacável do VALE LUGAR AO SOL deve ser devidamente preenchida conforme os termos acima e depositada na urna localizada na Fiat Mostra Brasil, no endereço: Poirão das Artes, fundação Bienal de São Paulo – Parque do Ibirapuera, horário de funcionamento: 10:00 às 22:00h.
- o sorteio será realizado às 20:00h, no dia 08 de novembro de 2006.

VALE LUGAR AO SOL VALE LUGAR AO SOL VALE LUGAR AO SOL

<<http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/administ/bienal-marcel/marcel30-doc/marcel30-conf04/?searchterm=agenciador>>.

VALE lugar ao sol foi uma performance participativa, desenvolvida em dupla, para o concurso FIAT Mostra Brasil³¹ realizado em São Paulo em novembro de 2006. Por sua complexidade, se articulou e se desdobrou totalmente amalgamada às regras e condições específicas do concurso. Por suas conexões com o espaço de exposição e com a esfera pública, é possível relacionar este trabalho à noção de *performance situation specific* que temos desenvolvido e praticado.

O *VALE lugar ao sol* foi selecionado para a FIAT Mostra Brasil em uma sobreposição de duas categorias dispostas no edital, performance e site specific e consistiu na criação, lançamento e sorteio de um vale promocional que tinha como prêmio uma viagem para *qualquer* lugar do Brasil, por um dia, com tudo pago, em companhia da dupla de artistas Adriana Barreto e Bruna Mansani. O contemplado com o *VALE lugar ao sol* ganharia, ainda, o direito de ter seu nome incluído na lista de participantes da FIAT mostra Brasil, o que ocorreu de fato, a partir do momento do sorteio, transformando e reconfigurando a dupla em trio durante o processo. Um aspecto interessante a ressaltar nesta experiência foi o fato de termos que associar duas categorias do edital, *performance* e *site specific*, para inscrever o trabalho, uma vez que ele contemplava as duas situações. Nesta caso, não se tratava apenas de escolher e marcar um “X” nas categorias, e sim de delimitar uma estratégia e



estabelecer um procedimento *performance situation specific*.

O cupom do *VALE lugar ao sol* continha todas as informações necessárias para a participação no concurso. No espaço expositivo, instalamos uma espécie de *stand* promocional do trabalho, que se assemelhava a um pequeno espaço institucional ou a uma lojinha que era composta por um luminoso com o logotipo do trabalho, uma urna transparente para se depositar os cupons, e ainda brindes (chaveiros compostos frente e verso pelas *logos* do *VALE lugar ao sol* e da *FIAT*

³¹ Mostra comemorativa dos 30 anos de FIAT no Brasil. Divulgada em larga escala, segundo a própria organização do evento: “Depois de uma seleção nacional com a expressiva participação de 2.221 artistas, que apresentaram 2.833 trabalhos, foi aberta para o público, no dia 8 de novembro de 2006, a exposição FIAT Mostra Brasil com as obras dos 30 premiados. A exposição ocupa, pela primeira vez em 27 edições da Bienal Internacional de São Paulo, o espaço do Porão das Artes da Fundação Bienal.” Disponível em:

respectivamente) destinados aos demais sorteados não contemplados com a viagem. A escolha do vencedor aconteceu através de um sorteio dois dias após a inauguração, e a viagem se realizou ainda no período da mostra.

Decidimos, no processo de pré-produção do trabalho, que não faríamos o sorteio durante a abertura do evento porque considerávamos muito importante distribuir os cupons em outros ambientes e para outro tipo de público, e não somente para aquele que frequenta a abertura de uma mostra de artes, ou seja, artistas, curadores, convidados, autoridades da empresa patrocinadora, etc. Deste modo, ele se deu dois dias depois da inauguração da exposição. Na abertura, as pessoas se mostraram curiosas e empolgadas em participar do concurso, passamos toda a noite abordando e explicando do que se tratava. Até o final da noite, muitos vieram à nossa procura porque também queriam participar do concurso. É interessante ressaltar que muitas pessoas pensaram se tratar de alguma promoção oferecida pela própria FIAT, à parte da exposição.

A falsa frugalidade da entrega do vale promocional na abertura da exposição deu início oficial ao que já estávamos colocando em prática desde o primeiro contato institucional após contempladas pela FIAT Mostra Brasil: a imersão num estado de performance, estendida na vivência do processo como um todo. Desse modo, não havia possibilidade de dissociar o que somos na realidade para o que somos como artistas em parceria (personagens artistas), no que se converteu em um claro intercruzamento temporal arte-vida, aproximando esta prática à operação *an-artística*, o que possibilita, segundo Allan Kaprow astutamente, desviar e redirecionar, reconfigurar e ressignificar acontecimentos aparentemente banais para o âmbito artístico.

No dia seguinte, demos início à distribuição do *VALE lugar ao sol* nas ruas. Começou assim, uma das etapas mais intensas e gratificantes de todo o projeto. Abordamos todo o tipo de pessoas que cruzavam o nosso caminho, esportistas fazendo cooper, vendedores ambulantes, idosos, varredores de rua, vigias da Bienal, funcionários do Parque Ibirapuera, público dos outros eventos artísticos que ocorriam paralelamente no parque, etc.³². Conversávamos com todos que conseguíamos, convidando a participar e explicando do que se tratava. Muitas pessoas, mesmo sem

<http://www.automotivebusiness.com.br/noticiasnov06.htm>> acesso em 10 de maio de 2007.

³² Lembrando que, neste mesmo período, ocorriam: a Bienal de São Paulo; Paralela; Exposição do acervo do MAM na OCA; e concretismo no MAM.

entender a amplitude da proposta, escutavam atentas e já participavam com a possibilidade oferecida pela simples curiosidade, pelo sonho da viagem, pela oportunidade de encontrar a família de longe, por fantasia sexual, enfim, pelos mais variados motivos, através daquele encontro e proposta inesperados. O apelo emotivo, imagético, fantasioso e muitas vezes nostálgico da proposta trouxe brilho a muitos olhares ao vislumbrar, ainda que por um momento, sua possibilidade de vitória.



VALE lugar ao sol
distribuição dos vales - são paulo - novembro, 2006



Segundo alguns monitores e vigias do espaço da FIAT Mostra Brasil, naqueles dias, a maioria dos visitantes da exposição teriam sido de concorrentes do *VALE lugar ao sol* querendo depositar seus cupons na urna e aproveitando para conhecer o espaço expositivo e os outros trabalhos da Mostra.



Sobre o espaço para o prazer, o lúdico, o contingente de aventura para o lugar do outro, no decorrer do processo, acabaram ficando suprimidos pela responsabilidade da realização de um projeto em andamento, com seus entraves comuns a uma experiência que apenas se pode configurar a partir da vivência. O sorteado, após muitos trâmites, ajustes e reajustes, escolheu viajar para o Rio de Janeiro³³. Foram dias e dias de preparo para a viagem, e quando ela chegou, toda a empolgação dos primórdios veio à tona, e neste quesito nossos novos recém-amigos, o sorteado e o 4º integrante surpresa – (adicionado posteriormente por proposição do novo integrante, o terceiro artista) – foram à toda prova, sendo um período de muito riso, descontração e vivacidade. Combinamos de nos encontrar no aeroporto, e desde o início a viagem se caracterizou como um verdadeiro passeio turístico. Conversamos bastante, a quatro, a respeito da performance que estávamos vivendo em grupo, e nessas conversas ficou claro que a intenção de todos era aproveitar o passeio e estar aberto às situações que apareceriam. A performance, como parte de uma temporalidade inserida no presente, ou seja, encontrar um hotel, andar à deriva pelas ruas, tomar cerveja e conversar sobre os mais diversos assuntos, tomar banho de mar, entrar numa livraria, comer muito bem, tudo muito mundano, prazeroso e, principalmente, muito divertido.

Após a viagem concluída, como previsto, instalamos no espaço expositivo um registro da viagem, escolhido em comum acordo entre os três artistas: dispusemos toda a coleção de fotos feitas durante o passeio em álbuns de fotos de turistas (comuns, de papelão com paisagem tropical na capa, normalmente distribuídos como brinde em

³³ Sua primeira proposta foi Lençóis Maranhenses. A conjunção entre o preço absurdo das passagens e a distância (levando em consideração que ficaríamos apenas um dia), aliado ao fato de que ele estava com dificuldade de tempo livre para a viagem, tornou a idéia impraticável. Além disso, justamente naquela semana existia um caos em todos os aeroportos brasileiros devido a problemas com controle e liberação de vôos. Sua segunda proposta foi mais simples: Rio de Janeiro, com a condição de que levássemos junto um acompanhante, no que chamou de proposta indecente. Esta foi acatada, tendo em

casas de revelação). Entre as pessoas que acompanharam o desenrolar da performance (vigias, seguranças, pessoal da limpeza, produtores e colegas artistas ainda presentes) como um todo, desenvolveu-se muita expectativa sobre o que seria produzido pelo grupo como registro da viagem para o espaço expositivo. Percebemos que, para alguns, o resultado foi bastante frustrante, se mostrando aquém do que eles imaginaram que poderia ser feito.

A julgar por todas as etapas, produção, divulgação, sorteio, viagem e pós-viagem, a performance *VALE lugar ao sol* teve uma duração estendida, já que considerávamos estar dentro dela a partir do momento em que o trabalho foi anunciado como integrante da FIAT Mostra Brasil. Porém, tornou-se evidente e significativo para nós o fato de que todo aparato mobilizado para o evento praticamente se esvaiu ao final da abertura da exposição. Questão que se converte em dado na análise que nos propomos a realizar aqui, pois o porte e o investimento de tal evento se tornaram incompatíveis ao desatendimento e descaso relacionados aos percalços variantes da imprevisibilidade de um trabalho em processo. Trabalho este que fora previamente considerado viável em suas especificidades para fazer parte do corpo de selecionados. Ressaltando que, conceitualmente, a questão processual era relevante e estava respaldada pela comissão curatorial. Jared Domício, um dos curadores da Mostra, enfatiza que "[...] os artistas envolvidos terão seus processos de criação observados e estimulados". Giselle Beiguelman, igualmente curadora, ressalta: "[...] são artistas jovens sem medo de insistir no vigor estético", e acrescenta: "[...] com uma intensa crítica de meios, mídia ou meio utilizado, pendendo para a crítica institucional".

Se, em um primeiro momento, esta elaboração se tornou clara e acessível – tanto que foi selecionada – tendo em vista que o corpo de curadores envolvidos estava claramente interessado em problematizar e tratar questões híbridas na arte contemporânea, o desenrolar da proposta e sua produção careceram de respaldo, assessoria e maleabilidade ante as suas imprevisibilidades processuais. O que nos remete diretamente a um caráter *espetacular*³⁴ intrínseco, ou seja, FIAT 30 anos, evento comemorativo e um amálgama de outros encargos.

vista a possibilidade e a abertura da proposta para incorporar as idéias que surgissem. Desse modo, tornamo-nos quatro.

³⁴ Termo utilizado e desenvolvido por Guy Debord, em: *A sociedade do espetáculo* de 1967, publicado pela editora Contraponto em 1997.

Difícil não comentar e não tentar abranger, dentre todas as intensidades deste trabalho, a que mais tomou conta de nosso imaginário e de nossas preocupações desde a confirmação do prêmio até o último dia de escolha possível da viagem do sorteado: poderíamos contar com um apoio financeiro da produção da mostra, caso o valor das passagens ultrapassasse o que tínhamos disponível para tanto? A partir desta questão, recaímos num dos aspectos do trabalho posto em prática desde o início: a relação com a situação específica em que nos encontrávamos, ou seja, com a instituição que nos acolhera. E isso como artistas em caráter performático convictas de seu espaço de lugar ao sol constituído, interessadas em obter o melhor diálogo e resultado de seu trabalho projetado³⁵. As tentativas de conectividade e interlocução infrutíferas culminaram em um adendo na proposta *VALE lugar ao sol*, mudança fundamental no projeto: adicionamos o caráter de acordo entre as três partes: ou seja, ao invés de o participante escolher o destino da viagem no cupom, realmente para qualquer lugar do Brasil, a escolha se daria juntamente conosco, após o sorteio.

Em *VALE lugar ao sol*, partimos de uma situação dada, para articular uma *performance situation specific*, que, além de ter consigo – neste agrupamento de terminologias – a característica nômade do *site* e de extrapolação das especificidades físicas do lugar/espço de exposição, também jogava, comentava e questionava a partir da estrutura em que estávamos nos inserindo: as condições previstas no edital e o contexto do concurso FIAT Mostra Brasil. O projeto se desenvolveu a partir de uma construção tautológica de nossa inserção no circuito (e o próprio título do trabalho já remete a isso); além de produzir uma brecha na estrutura em questão para inserir outra pessoa entre os artistas selecionados, estando inclusive constando como artista “oficial” da mostra.

Em outra instância, o projeto ainda viabilizava um desdobramento real literal: convidar, através de um sorteio, uma pessoa para uma viagem acompanhada por nós duas, para qualquer lugar do Brasil, com tudo pago, patrocinado pela FIAT. Em nosso caso, este pró-labore estava sendo endereçado à nossa viagem, juntamente com o

³⁵ Em um primeiro momento, buscávamos saber se eles completariam o valor, dependendo do lugar escolhido. Depois tentamos saber sobre a possibilidade de conseguir apoio externo, mas em todas as tentativas de diálogo, eles se mostravam evasivos, reticentes, mas em nenhum momento descartaram a possibilidade de cobrir os gastos. Esta atitude nos fez relaxar em relação à procura de apoio externo, ainda que tivéssemos redigido cartas e entrado em contato primário com a empresa aérea Gol em busca de parceria.

sorteado, uma vez que a obra só se completaria com a viagem e respectiva inserção da pessoa sorteada na FIAT Mostra Brasil. A estrutura da arte foi cooptada em favor de uma situação que se move dentro do real e traz uma intersecção favorável e complementar para além de separações entre sistema da arte e vida cotidiana, pois as congrega. Seria possível um *lugar* para o trabalho, uma delimitação? Com relação à performance *VALE lugar ao sol*, há relevância todas suas etapas (desde a produção), como integrante do processo do trabalho.

Outro aspecto do trabalho foi a introdução de todo um aparato promocional “ordinário” usado para promover o concurso e sorteio, e que deslocava uma estratégia de marketing comercial recorrente e desgastada, para uma proposta artística, espaço de exposição e seu entorno. O que redirecionava o que é de praxe, ressignificando não tanto pela forma – que se apropria da linguagem usual – mas pelo conteúdo: performance-participativa sem ônus comercial. Era fundamental que o material se parecesse com um possível concurso, desses que sorteiam carros e casas, etc. (idéia que nos fez, inclusive, investigar vários exemplos de tais impressos, a linguagem utilizada e sua estética geral). Como aponta Nicolas Bourriaud em seu texto *Post-Production*³⁶, se trataria de utilizar a sociedade como um repertório de formas, se apropriando e criando a partir desses códigos da cultura e das formalizações da vida cotidiana, fazendo-os funcionar de outras maneiras, criando novos relatos, experiências e complexidades.

Nesta concepção de arte e vida, encontra-se, então, a estratégia de legitimação, em um comentário que pode parecer sarcástico a respeito do artista e publicidade preferida por Kaprow:

[...] aqueles que desejam ser chamados artistas, para que tenham todos ou alguns de seus atos e idéias considerados arte, têm apenas que jogar um pensamento artístico ao redor deles, anunciar o fato e persuadir outros a acreditarem neles. Isso é publicidade³⁷.

Quando nos inserimos em um projeto institucional, como nesse exemplo do *VALE Lugar ao Sol*, acabamos por nos apropriar da lógica da grande corporação promotora. Da mesma forma que a Fiat fez, criando um projeto cultural, se isentando dos impostos e ainda se autopromovendo através desse meio cultural, fizemos nós, nos

³⁶ Bourriaud, Nicolas. *Post-Production*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.

³⁷ *Ibid*, p. 220.

evidenciando literalmente às suas custas. Criamos um aparato de autogestão e autopromoção às custas da autopromoção da própria empresa FIAT, realizando, então, uma legitimação pelo Outro, incluindo ainda um desconhecido para fazer parte da Mostra e desfrutar conosco de um *lugar ao sol*.

Esse caráter publicitário no trabalho, que joga com a questão de legitimação e, principalmente, com o apelo promocional real, é aplicado no campo da vida como chamariz e atrativo para participação. Neste caso, não importaria se do ponto de vista daqueles participantes, o concurso *VALE lugar ao sol* é ou deixa de ser arte. A proposta, no âmbito funcional, aconteceria tal e qual ocorre na realidade, porém, por se tratar de arte – dentro dos códigos *antifuncionais* desta – traria a público um sorteio sem apelo e/ou referente comercial, pois não traria acoplado nenhum produto ou marca em divulgação no mercado. O que estaria em evidência nesta situação seriam a própria arte, o evento e as artistas implicadas.

O aspecto publicitário remete ainda à estratégia “autopromocional” das artistas que são proponentes e parte do prêmio, do próprio sorteio que promovem. Ou seja, nos revestimos da “aura” de artistas no usufruto de um “lugar ao sol” (status instituído pela própria Mostra), convertendo essa posição em atrativo para o acontecimento do trabalho em sua plenitude. Além do que, inserimos Bruno Aranha, o grande vencedor do sorteio como artista na FIAT Mostra Brasil, desfrutando prazerosamente de sua companhia por um dia, em um *lugar ao sol* na praia do Leblon, Rio de Janeiro.

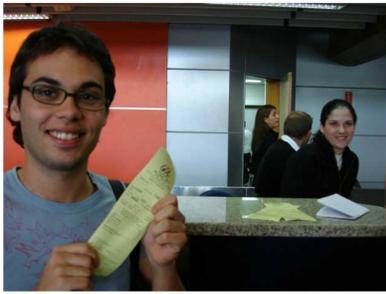
A partir dessa posição de inter-relação social como artistas, percebemos que o lugar de exibição pode ser visto como um espaço de co-habitação, um cenário aberto aos acontecimentos, em que cada instância de ser e de estar posicionado em relação a ela proporcionaria reflexões e experiências diferenciadas, trazendo outro valor a pequenos atos e momentos. Ao mesmo tempo, evocando os valores e questões da arte no momento em que vivemos e atuamos. Trataria-se, pois,



[...] de aprender a converter-se no intérprete crítico das regras sociais jogando com elas e construindo comédias de situação que chegariam a se sobrepor aos relatos impostos. [...] colocar em evidência esses roteiros implícitos, e inventar outros que nos deixariam mais livres³⁸.

³⁸ BOURRIAUD, Nicolas, op, cit, p.61.





VALE lugar ao sol
rio de janeiro -19 e 20 novembro 2006



2.6 Com Destino³⁹

As artistas
Adriana Barreto & Bruna Mansani em Ação Postal,
tem o prazer de promover a Mostra

“Com Destino”

E você _____ é um dos convidados a participar.

Para tanto, basta que se utilize do envelope que encaminhamos juntamente com esta carta-convite, já selado e endereçado ao artista Paulo Bruscky. Este envelope funcionará como receptáculo e/ou suporte, etc., de um trabalho *destination specific*.

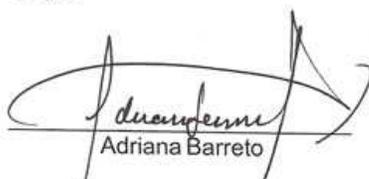
Sem Destino foi uma ação postal realizada por Paulo Bruscky entre 1975 e 1983, onde imprimiu envelopes com seu endereço no remetente, e a frase *Sem Destino* no lugar do destinatário. Ele enviava o envelope selado dentro de outro, para vários contatos em outros estados e países, para que fossem depositados em caixas de correio. As cartas com o tempo depois de rodarem pelo circuito postal voltavam a ele, pois segundo norma dos correios, não se localizando o destinatário, a correspondência retorna ao remetente.

A proposta curatorial para a Mostra *Com Destino* parte desse trabalho como referência, e surgiu após um encontro que tivemos com o artista, de passagem aqui por Florianópolis, e da boa conversa que tivemos com ele.

Farão parte da Mostra somente os artistas que endossarem a proposta enviando sua carta. Quanto ao “Destino” desses trabalhos, uma vez enviados, ficará à cargo do espaço físico e subjetivo do artista Paulo Bruscky.

Fica o convite, como uma possibilidade para um circuito feito da, ou para, criação de novos vínculos e/ou afetividades.

Beijos,


Adriana Barreto


Bruna Mansani

Florianópolis, julho de 2007.

*ps: Paulo Bruscky não sabe de nada.

³⁹ Texto elaborado a partir do trabalho/entrevista realizado por Ana Paula Felicíssimo de Camargo Lima com Adriana Barreto & Bruna Mansani. In: LIMA, Ana Paula Felicíssimo de Camargo e MANESCHY, Orlando (orgs). *JÁ!EmergênciasContemporâneas*. Belém: UFPA, 2008. [no prelo].

Em 24 de julho de 2007, lançamos a mostra *Com Destino*, a primeira incursão curatorial da dupla Adriana Barreto & Bruna Mansani. Com a participação em potencial de mais de cem artistas de várias regiões do País ela acontece em Recife/PE.

Com Destino começou a ser formulada a partir de uma conversa com o artista pernambucano Paulo Bruscky, convidado para falar sobre o seu trabalho no Seminário Relações Espaço-Obra, Circuitos e Sistemas, que Regina Melim oferece no PPGAV-CEART-UDESC. Foi nesta ocasião que tivemos a oportunidade de conhecê-lo pessoalmente. Em sua curta passagem por Florianópolis, pudemos entrar em contato com particularidades de sua produção atual e anterior, bem como sua postura diante de seu meio. Ficamos encantadas com tamanha simpatia e acessibilidade, e percebemos um claro diálogo com o nosso processo atual. Motivadas pela curiosidade de Paulo Bruscky sobre a nossa produção e a dos artistas daqui da região, e ainda seu reiterado interesse por intercâmbios, encontramos uma forma de satisfazer e recompensar os bons momentos de sua estada. Através de um diálogo bem-humorado, “clonamos” uma de suas práticas artísticas em relação ao circuito e a crítica institucional, tão presentes em sua fala.

Sem Destino foi uma ação postal realizada por Paulo Bruscky entre 1975 e 1983. O seu procedimento nesse trabalho consistia em enviar um envelope selado dentro de outro para vários endereços de contatos pessoais no Brasil e diversos outros países, para que fossem depositados em caixas de correio por cada um daqueles que o recebiam. Cada um desses envelopes possuía o endereço do próprio artista como remetente, e do lado do destinatário constava a frase *Sem Destino* carimbada. As cartas, depois de rodarem pelo circuito postal, com o tempo voltavam a ele, pois, segundo norma dos correios, não se localizando o destinatário, a correspondência deve retornar ao remetente.

Com Destino, portanto, partiu de um impulso afetivo, sendo pensada como referência direta a esse trabalho e com uma estratégia muito similar. Listamos todos os artistas possíveis cuja prática nos interessa, bem como muitos amigos de cujos trabalhos gostamos. Passamos a coletar seus respectivos endereços residenciais, que muitas vezes conseguíamos apelando a conhecidos dos convidados, para não ter que pedir diretamente e estragar a surpresa do convite. Através de uma “carapuça curatorial”, enviamos uma carta a cada um desses artistas.

Dentro de cada carta, havia uma “carta-convite” explicativa e um envelope vazio já selado e endereçado ao artista Paulo Bruscky que continha a frase “Com Destino” carimbada em vermelho. Faria parte da mostra o artista que endossasse a proposta, enviando o envelope com alguma intervenção.

A duração e a configuração da mostra *Com Destino* são indeterminadas, pois não houve uma prévia idealização em relação aos seus resultados. Isso se dá pela incerteza na participação dos artistas convidados e também porque não sabíamos o que seria feito das cartas ao chegarem ao destino, o que ficou ao encargo de Paulo Bruscky. Ele, que a que a princípio não sabia de nada, foi se interagindo da proposta conforme as cartas foram chegando. Sendo assim, a Mostra se configurou mais como uma idéia, um jogo lançado ao campo da liberdade do Outro. Trata-se de um processo que segue aberto, um *work in progress* que ativamos sempre que surge a oportunidade. Volta e meia, um artista pergunta se ainda há tempo para participar, ao que sempre respondemos positivamente.

Um aspecto relevante é a retomada da arte postal que a mostra propiciou, ou seja, a possibilidade de empregar um procedimento que hoje já pode ser considerado “histórico” envolvendo justamente um artista que foi um dos precursores e figura



Produção e envio das cartas-convites e vernissagem
julho de 2007

fundamental para tal prática no Brasil nos anos 70 e 80. Ao escrever na época sobre esta nova prática, o artista comenta que

[...] esta arte encurtou as distâncias entre os povos e países, proporcionando exposições e intercâmbios com grande facilidade, onde não há julgamentos nem premiação dos trabalhos (...). O correio é usado como veículo, como meio e como fim, fazendo parte/sendo a própria obra⁴⁰.

O circuito postal hoje perdeu muito terreno para a comunicação via internet, atualmente quase não se recebe uma carta, o que a torna algo raro, especial, desejado. Além disso, há o fato de que numa carta existem outras possibilidades sensíveis em oposição à internet, pois se pode proporcionar ao seu destinatário experiências palpáveis, com cheiro, gosto, textura, etc. Além disso, nos interessamos muito pela temporalidade diferenciada da carta, essa suspensão temporal é parte indissociável desta situação específica.

Após um tempo da inauguração da mostra, começamos a receber retornos. Paulo Bruscky nos enviou um postal, sinalizando o agrado com a proposta e a vontade de produzir um catálogo. Uma amiga em comum, Ana Paula Lima, que recentemente esteve em Recife pesquisando o seu arquivo, nos relatou o quão surpreso ficou o artista com a alusão ao seu trabalho, o recebimento das cartas, etc. Inclusive, nesta ocasião, ela teve oportunidade de fotografar alguns trabalhos, que acabaram chegando até nós. Volta e meia, nos surpreendemos também com cartas, postais, trabalhos de artistas participantes da Mostra que chegam à nossa caixa postal, recebemos alguns feedbacks positivos de vários artistas dizendo que gostaram da experiência. De algum modo, as informações chegam. Esse fator surpresa e a curiosidade presentes nesta situação são elementos importantes no que diz respeito a nossas proposições, que frequentemente deixam um espaço em aberto para isso. Nesta convocatória postal, nos interessava a relação pessoa a pessoa; a comunicação e a troca; novos vínculos possíveis; o compartilhamento entre desconhecidos e conhecidos, a temporalidade diferenciada em uma experiência e meio impregnado de história; o encanto pelas malhas de compartilhamento desinteressado e interessado.

Mas, como artistas, também ficávamos imaginando possibilidades de intervenção, conteúdo, subversões a partir do convite. Houve o caso do artista Alex

⁴⁰ FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 374-375.

Cabral, integrante da primeira leva, que teve como ponto focal de sua participação justamente quebrar o caráter surpresa da Mostra a seu destinatário! Sabemos também de artistas que não enviaram a carta, e muitos disseram que ainda estavam decidindo o que enviariam. Se pensarmos na relação com o *Sem Destino* do Paulo, que também implicava o envio de cartas dentro de outros envelopes a amigos em diversas partes do mundo, esses colaboradores precisavam apenas jogar a carta numa caixa de correio para acionar a continuidade do processo do trabalho, não havia uma demanda para que criassem algo ativo para além da seqüência do circuito criado. Toda a estória estava centrada nessa questão, do circuito postal e seu funcionamento na época da ditadura militar, com relação à circulação de informações perigosas, sigilosas, possivelmente comprometedoras. Paulo Bruscky, em um texto escrito em 1976, comenta sobre as implicações desta prática, apontando que na Arte Postal as principais funções da arte eram informação, protesto e denúncia, o que estava diretamente relacionado à situação vivida numa época de ditadura e das possibilidades de subverter suas restrições. A seu ver, tratava-se também de uma resposta política à especulação capitalista do mercado de arte, tornando-se uma prática alternativa que o artista qualificou como antiburguesa, anticomercial e anti-sistema. Já *Com Destino* está talvez mais ligada a essa relação com o circuito de arte e suas brechas. Além do que, demanda um envolvimento mais efetivo por parte dos convidados, pois eles teriam que produzir algo, com a ressalva de que, na convocatória, através da carta-convite, ficava bem claro que a pessoa participaria apenas se quisesse.

Um outro aspecto a ser problematizado surgiu com o andamento do trabalho e nos serviu como um “plus” conceitual e reflexivo: além do ingênuo contato, troca e inter-relações, a Mostra *Com Destino* joga com a recente valorização e possível futura institucionalização do rico arquivo de Paulo Bruscky e a possibilidade de se fazer parte dele. Como artista que desde o início dos anos 70 sempre questionou as instâncias de legitimação e o circuito artístico oficial, atuando com uma postura política provocativa, tendo produzido e agenciado suas proposições com grande autonomia e independência, e cujo trabalho era constantemente recusado em salões e exposições, Paulo Bruscky é hoje considerado um dos grandes artistas da época⁴¹. Tanto sua

⁴¹ Em 2006, foi lançado o livro *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. Organizado pela pesquisadora Cristina Freire.

produção quanto o conteúdo de seu arquivo constituem uma memória viva de mais de quatro décadas, e seu trabalho é acolhido nas mais importantes instituições de arte do País.

A questão da institucionalização é um aspecto a ser considerado nesta proposição com relação à estratégia de inserção de ações alternativas e periféricas dentro do sistema institucional. O arquivo de Bruscky é conhecido por sua vasta coleção de arte conceitual; revistas de arte; livros de artista; documentação de grupos internacionais como Fluxus, materiais de diversas nacionalidades que chegaram através da rede postal, na qual, por exemplo, se comunicavam artistas do Leste europeu, então comunistas, com artistas de países em ditadura militar na América Latina. O arquivo contém também toda uma gama de produção desconhecida do circuito tradicional, bem como trabalhos de importantes artistas, que Paulo Bruscky já doou em vida para o MAC de São Paulo. A Mostra *Com Destino* está diluída na profusão sem fim de outras milhões de coisas interessantes que compõem o arquivo, portanto, o seu destino final também será a institucionalização fazendo parte de um dos mais importantes acervos de arte contemporânea do País. Se um dia poderá ser acessado por um público maior, não se pode prever.

Questão esta que é largamente problematizada por Cristina Freire em seu livro *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. Nele, a pesquisadora dedica-se à produção de arte conceitual, arte postal, livro de artista e demais itens do acervo do MAC-USP, e aponta para a urgência de que as instituições adquiram uma outra postura com relação ao caráter artístico desse material e passem a criar novos procedimentos teóricos e práticos para o acesso a esses trabalhos, bem como outras formas de disponibilizá-los ao público.

Instituição, curadoria, pesquisa e artistas, todos parte de uma mesma instituição arte. Quando existe uma verdadeira abertura para a comunicação e troca, realmente podem enriquecer e criar projetos interessantes juntos, de forma a alastrar essa comunicação também para o público.



Cartas que chegaram ao destino - detalhe
Arquivo Bruscky, Recife/PE
Imagem cedida por Ana Paula Lima

2.7 Projetos não realizados

(uma contribuição para a Agência de Projetos Irrealizados de Hans Ulrich Obrist)

A partir de agora, gostaríamos de reservar um espaço para apresentar alguns projetos não realizados, o que consideramos se tratar de uma substancial contribuição para o arquivo de projetos irrealizados de Hans Ulrich Obrist. Para tanto, gostaríamos de publicar em primeira mão um fragmento da entrevista que conce[be]demos⁴² ao curador no início de 2008⁴³, na qual problematizamos, dentre outras questões, a instância projetual de existência dos trabalhos, sobre impermanência histórica, postura artística e construção de realidades.

Obrist afirma que, no decorrer das centenas de entrevistas que tem realizado nesses últimos anos, a única questão recorrente envolve os projetos não realizados de cada artista. Ele atenta para o fato de que normalmente tais projetos nunca são publicados e, conseqüentemente, não são conhecidos ou caem no esquecimento. Acreditando que tais projetos são fundamentais para a construção de realidades, considera que a criação de uma espécie de memória para eles seja fundamental.

Partindo dessa premissa, criou a Agência de Projetos Irrealizados, que consiste em uma espécie de arquivo dinâmico e memória para tais projetos, que incluem as referências anteriores para sua concepção sua reverberação para trabalhos futuros. Inicialmente, o projeto era direcionado apenas para artistas visuais, mas logo sentiu a necessidade de incluir arquitetos, compositores, escritores e cientistas ao perceber a importância de uma expansão para além do campo da cultura visual como uma ponte com outros meios⁴⁴.

⁴² Trata-se de um jogo de palavras que combina os verbos conceber e conceder, seu uso aqui não é casual e sim uma chave para a compreensão dessa entrevista.

⁴³ As questões dessa entrevista são uma livre adaptação das conversas de Hans Ulrich Obrist com seus entrevistados no livro. OBRIST, Hans Ulrich. *Arte Agora!* Trad. Marcelo Rezende. São Paulo: Alameda, 2006. p.115.

⁴⁴ *Printed Project. I cant't work like this.* Curator/Editors Anton Vidokle and Tirdad Zolghadr. Published by Visual Artists Ireland, 2007. p.83.

ue
da
de

a-

n-
ez
no

a-
fia
ar
ca
o
n-

do
a-
n,

e
ir.
ue
r-
m
ue
cil

(...)

HUO: *Vocês poderiam me falar sobre seus mais caros projetos não realizados? É uma questão que eu gosto de perguntar para os artistas em relação ao espaço arquitetural, porque em arquitetura os projetos irrealizáveis são instrumentos importantes [...]. Mas no mundo da arte, as pessoas ficam quase envergonhadas de falar sobre projetos não realizados por que tomam isso como fracasso, eu acho que isso deveria mudar, por que projetos irrealizados mostram como nós podemos mudar, como os museus precisam mudar, para fazer com que as coisas aconteçam.*

A&B: Você falando sobre arquitetura nos faz pensar como ela se faz presente em nossos trabalhos. Neste caso, gostaríamos de sublinhar o termo arquitetura como uma estratégia que se constrói em torno de uma idéia, espaço ou complexo com o qual buscamos nos relacionar. Nosso espaço arquitetural engloba o que poderia ser denominado *Performance Situation Specific* que trataria algo a mais que um empreendimento puramente matérico, de modo que, se houver uma construção propriamente dita, estaria inclusa nesse sistema arquitetural de inter-relação. Essa coisa de vergonha não é mesmo com a gente, e o fracasso, bom... é apenas uma questão de ponto de vista! Em alguns casos, acreditamos que um projeto não realizado por recusa, por exemplo, que pode ser reconhecido como um possível fracasso exerce sua função. Imaginamos o momento em que a comissão se reúne e o instante em que o projeto submerge, isso pra nós também é um acontecimento! Em outra instância, o projeto pode ser pensado para uma situação e reativado em outra, nunca se sabe. Temos um exemplo que nos é caro, que foi o projeto que enviamos para a VERBO de 2007. Esse evento foi criado em 2005 e tem como objetivo reunir artistas que desenvolvem trabalhos ligados à performance, e procura possibilitar um ambiente de convivência que permita encontros e trocas de experiências entre público e artistas de diferentes procedências, do Brasil e do mundo. Tendo participado da edição de abertura e já conhecendo sua proposta, funcionamento, espaço (Galeria Vermelho/SP) e corpo curatorial,

pensamos em um trabalho que praticamente não apareceria dentro de uma Mostra de Performances que tem como característica o caráter espetacular das ações. A nossa proposição era um pouco mais diluída, nos bastidores. Em 2007, assim como em 2005, o evento ainda não oferecia qualquer forma de subsídio para o artista convidado ou para produção do trabalho. Desse modo, pensamos uma performance exclusivamente para o contexto e condições do evento VERBO na Galeria Vermelho, que consistia em um acordo entre direção da Galeria e o dono do restaurante que funciona dentro da Galeria. A idéia era trabalhar como garçonetes dentro do restaurante da Galeria, o que garantiria a nossa subsistência e presença constante em um evento referência para nós, no qual gostaríamos muito de estar presentes. O trabalho funcionaria com a articulação do conceito de *performance situation specific*, abarcando essas ações duplamente funcionais, pois atuam paralelamente tanto no campo da arte, quanto na vida cotidiana. O título do trabalho era *Artistas no vermelho em Ação sem verba*.

HUO: *Sim, mas esse projeto não foi realizado em função de uma rejeição, vocês têm outros projetos que eram grande demais ou que por algum motivo não puderam ser concretizados?*

A&B: Sim, por pouco não organizamos um Bingo! Ele iria se chamar O GRANDE BINGO DA VISITA *Porque precisamos de público*. Isso foi no início de 2007, época em que nos reunimos com muito entusiasmo para pensar no que teria sido nossa primeira individual. A idéia veio do impulso de popularizar um espaço que conhecemos em Criciúma, cidade industrial do sul de Santa Catarina, que conta com um Centro Cultural que passou a investir em propostas de arte contemporânea organizadas pela então curadora Rosângela Becker. Tivemos a oportunidade de conhecer o espaço em exposições anteriores a nosso convite, e o que mais nos chamou a atenção, além do excelente espaço físico e um ótimo suporte por parte da instituição, foi justamente a falta de público. Se na abertura apareciam muito poucas pessoas, durante

cor
imj

S: A
chi

HU

Jul

doi

ent

me

te, o

si n

ach

exó

cor

dev

na,

que

exti

um

de r

Ch

S: A

HU

fate

do

con

de t

o le

san

pou

ue
da
de

'a-

n-
ez
no
'a-
fia
ar
ca
o
n-

do
'a-
n,

e
ir.
ue
'r-
m
ue
cil

o mês de exposição, segundo relatos de Rosângela, exceto escolas agendadas, raramente entrava alguém no espaço realmente interessado em ver as exposições. A partir daí, pensando exatamente nesse contexto, e ainda levando em consideração as possibilidades, pois Criciúma é uma cidade industrial e rica, pólo em fabricação de cerâmica, etc., pensamos em uma exposição que fosse tanto chamariz de público quanto uma tentativa de mobilizar e chamar a atenção da iniciativa privada para a necessidade de investir em cultura. Contudo, parece que demoramos para chegar! Problemas administrativos e divergências por parte da diretoria com relação ao caráter das exposições no espaço culminaram na súbita mudança da curadora responsável pelo espaço, o que fez com que nosso projeto ficasse em suspenso pouco antes de seu início!...

HUO: *Mas o que estaria em exposição?*

A&B: Basicamente, o público, o bingo seria o chamariz! Trata-se de uma performance participativa que teria como foco central criar uma estratégia para mobilizar a comunidade cricumense em geral para visitar uma exposição de arte contemporânea, a ser realizada em seu espaço cultural. Cientes de que a falta de público é uma característica comum principalmente em se tratando de arte contemporânea, para a qual a falta de uma familiaridade, o afastamento e a especificidade dos temas acabam se tornando obstáculo, consideramos pertinente pensar estas questões através de um trabalho que interconectasse de forma prazerosa e abrangente público, exposição, o espaço cultural, meios de comunicação, fomentadores em geral e a própria cidade. A exposição proporcionaria, assim, uma perspectiva diferente e inesperada para o público, que seria convidado ou confundido para uma participação direta ou ativa no trabalho, e, mesmo sem saber, faria parte de sua constituição. A performance se iniciaria anteriormente à abertura da exposição. Junto com a equipe de produção do espaço cultural de Criciúma, contataríamos empresas e a iniciativa privada local para arrecadação dos

prêmios de nosso bingo, em troca ofereceríamos uma sala da mostra como espaço publicitário para patrocinadores que teriam autonomia para pensar na disposição de suas logomarcas e possíveis brindes, folders, adesivos, etc. O convite para exposição teria uma dupla função, pois seria também a cartela de bingo que distribuiríamos gratuitamente por toda a cidade alguns dias antes da abertura. A ironia do incentivo: quem educação, lazer/prazer... Oferecemos... Prêmios como brindes por uma visita a uma exposição de arte contemporânea! O evento Bingo aconteceria no meio do período da exposição com retirada dos prêmios no seu encerramento, pois todos esses prêmios arrecadados estariam expostos em uma outra sala da exposição.

HUO: *Algum projeto em vias de se realizar?*

A&B: Há, sim! Alguns já em estado de formulação, como no caso da proposta que pretendemos enviar para a seleção 2008 do Rumos Itaú Cultural. Como a gente não estudou a fundo o edital e não se inteirou de como será o processo de escolha dos trabalhos desse ano, fica difícil dizer algo muito preciso. Mas já temos até um título provisório, que seria algo como *Rumo ao Infinito*. A idéia é jogar diretamente com o próprio título do evento, né? Mas não sabemos ao certo como isso se dará... Pensamos nas características do evento que diz respeito a seu porte; a visibilidade excessiva da instituição patrocinadora e a dos envolvidos na produção do evento; a questão da isenção garantida por lei e o subsequente auxílio que a instituição-evento oferece a seus participantes artistas (razão primordial de sua existência), que, para além da montagem do próprio trabalho, é de recurso zero. Esses seriam aspectos primordiais a se levar em conta, depois o edital, ou seja, temos que estudar...

(...)

cor
imp
S: A
chi
HU
Jul
dou
ent
me
te,
si n
ach
exó
con
dev
na,
que
exti
um
de r
Ch.
s: A
HU
fate
do
con
de t
o le
san
pou

2.8 FEITO PARA VOCÊ - 2008

(Uma retroalimentação teórico-prática)



Finalizando este capítulo, gostaríamos de apresentar um trabalho que se converte em um amálgama entre a teoria e a prática, que vêm sendo articuladas até agora em nossas pesquisas. As páginas a seguir apresentam a inscrição que realizamos para a seleção do programa Rumos Itaú Cultural edição 2008-2009, como um trabalho artístico, tendo como instância de realização o momento de estudo e seleção das propostas pelos curadores.

Para nós, essa instância de realização prescinde de sua seleção de fato, pois o projeto foi criado para ser efetivo já como possibilidade, apesar de tratar-se de propostas factíveis se aceitas pelo programa Rumos Itaú Cultural.

FEITO PARA VOCÊ - 2008
6 projetos para o Programa Rumos Itaú Cultural 2008/2009
Adriana Barreto & Bruna Mansani

Conceito e Interesses da dupla *Adriana Barreto & Bruna Mansani*

Nós Adriana Barreto & Bruna Mansani, apresentamos para o programa Rumos Itaú Cultural 2008/2009 projetos desenvolvidos especificamente para este evento. Eles seguem a lógica de uma série de trabalhos que realizamos desde 2005 onde nos apropriamos da situação que nos acolhe para criar uma estratégia bem humorada de interação com as partes envolvidas (público, instituição, curadoria, comunidade artística, etc.) seja ela criada por nós mesmas, ou a que porventura tivemos oportunidade de participar, como eventos e exposições.

O campo conceitual de todos os trabalhos gravita em torno de questões críticas pertinentes ao nosso momento enquanto artistas emergentes, o meio artístico, que transitamos, e/ou tentamos, abordando estes aspectos sob diferentes artifícios e subterfúgios, trazendo em seu complexo de atuação o *environnement* do evento do qual pretendemos nos inserir e seu público, no que denominamos *Performance Situation Specific*. O que se converte em um jogo estabelecido para tanto levantar questionamentos sobre o sistema de arte, como propor situações que, diluídas na vida, possibilitem experiências diferenciadas do comum a todo complexo envolvido, em uma ação dual e retro-alimentar entre arte e vida. Para tanto utilizamos de procedimentos cotidianos, como rifas, ou a promoção de um sorteio, vales, cartões de visita, jogos, etc., numa estratégia clara de visibilidade e autopromoção, mas que também abre espaço para assimilação e/ou decodificação no campo da vida cotidiana.

Performance Situation Specific é um termo que se remete a conceitos já estabelecidos ou mesmo “lugar comum” para a arte contemporânea e para pessoas que estão envolvidas com o meio (automaticamente pode ser associado a *site specific* por exemplo). Pode funcionar como uma categoria, no jogo das categorizações e enquadramentos, enquanto que para nós, o termo designa o nosso **princípio tático de funcionamento** que inicia no momento em que começamos a estudar um edital, por exemplo. Desse modo, pode-se pensar em uma justaposição literal entre *performance* + *situação* + *específico* em nossa designação. *Performance*, como a maneira em que nos posicionamos e pensamos no meio arte, *Situação*, como confluência entre evento, instituição promotora, público, artistas, Críticos e Curadores, etc., e o *Específico*, ou seja, a especificidade do momento que leva em consideração o complexo da conjuntura.

Estamos encaminhando como proposta 06 projetos que partem desse modo operativo, tendo como mote nossa própria inscrição e posterior interação com o evento Rumos Itaú Cultural. São eles:

Projeto 1
Nosso Cartão - 2008
Performance Situation Specific
Categoria Rumos: Performance + Site Specific

Protótipo do cartão



- Descritivo do projeto:

Ação diluída na situação social da abertura da exposição Rumos 2008/2009, onde nossos cartões de visita seriam distribuídos em mãos, nos momentos em que a oportunidade surgisse. Um prolongamento urbano de nossa performance aconteceria com a distribuição dos mesmos em diferentes tipos de estabelecimentos que possuam mural ou espaço disponível para esse tipo de divulgação, funcionando como algo entre uma situação artística, social e comercial.

No espaço expositivo será construído uma ambientação. Uma faixa de parede pintada de vermelho vinda do teto ao chão, com 2 metros de largura, que contará com um suporte para os cartões, de acrílico vermelho, fixado na parede e uma planta ornamental ao lado.

- Materiais necessários e previsão orçamentária:

1000 cartões de visita em papel triplex com plastificação brilhante – R\$125,00
Porta-cartão em acrílico vermelho – R\$50,00
Planta ornamental de nome popular “Comigo ninguém pode”, com vaso – R\$120,00

- Esboço/Croqui + Especificações:

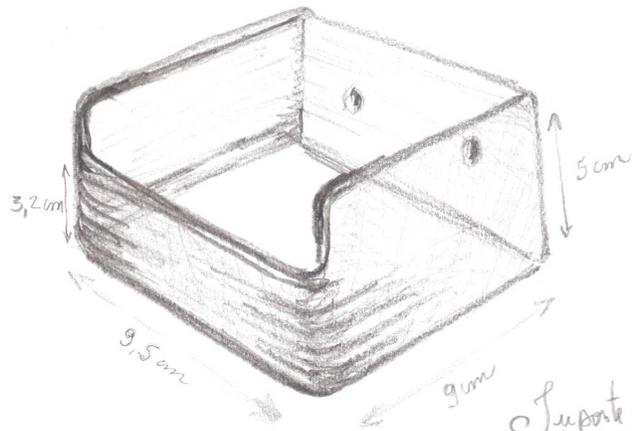
Projeto 1
Povo Barão - 2008
Arquiteto

2m

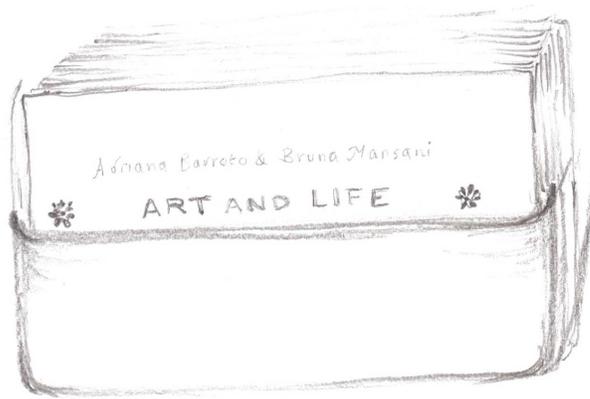
linha vermelha do chão ao teto



1,30m



Supporte de parede
para os cartões



Projeto 2
RUMOS Hiper Trunfo (artistas emergentes) – 2008
Performance Situation Specific
Categoria Rumos: Performance + Site Specific

- Descritivo do projeto:

Criaremos um jogo que envolve os até 45 selecionados na edição 2008/2009 do Rumos Itaú Cultural, [similar ao conhecido jogo educativo Super Trunfo] onde cada artista ou grupo selecionado se converterá em uma de suas cartas. Os dados artísticos curriculares e biográficos inseridos em nosso jogo serão aqueles enviados pelo próprio artista ao se inscrever no programa Rumos Artes visuais, ou mediante entrevista com cada um dos contemplados.

As cartas possuem os seguintes campos de informação: Anos de atuação, Salões e prêmios, Exposições coletivas, Exposições individuais, Intervenções urbanas, Iniciativas de artista e Índice de promissoridade (este índice é produto da soma dos itens acima mencionados).

Carta hiper trunfo fantasia
(frente e verso) e arte
gráfica provisória



RUMOS Hiper Trunfo Como jogar: embaralhar as cartas e distribuí-las entre os jogadores. A última carta entregue é a carta do início do jogo. Quem estiver à direita do participante que distribuiu as cartas inicia o jogo. Ele escolhe uma das características de sua primeira carta e lê em voz alta. Por exemplo, *Número de exposições individuais*. Depois os jogadores lêem, cada um na sua vez, o valor correspondente em sua respectiva carta. Ganha aquele que tiver o maior valor. O vencedor da rodada recebe as cartas dos outros jogadores, colocando-as atrás do seu monte de cartas e escolhe uma característica que está em sua carta seguinte.

No caso de empate: se dois ou mais jogadores possuírem cartas do mesmo valor os demais depositam suas cartas na mesa e os que empataram decidem a vitória. Para isso quem iniciou a jogada escolhe outra característica da próxima carta. Quem tiver o valor mais alto ganha todas as cartas da rodada.

Carta RUMOS Hiper Trunfo: a carta RUMOS Hiper Trunfo é embaralhada junto com as demais. Suas informações superam as características de todas as outras cartas que sejam marcadas com **B, C e D**, sem levar em consideração os valores. Ela perde apenas se um dos jogadores tiver uma carta marcada com a letra **A** (farão parte desta categoria os artistas com maior índice de promissoridade).

A proposta é colocar **RUMOS Hiper Trunfo** disponível para ser jogado pelo público no espaço expositivo, que será composto de três mesas e bancos.

O jogo será produzido em gráfica, com uma tiragem de até 1000 exemplares. Esse múltiplo poderia ser colocado à venda no próprio Itaú Cultural ou livrarias e lojinhas de diferentes espaços culturais durante o período de exposições e itinerâncias do Rumos, com o valor máximo de R\$15,00. O montante das vendas do jogo seria revertido em partes iguais a todos os artistas e/ou grupos integrantes do **Rumos Hiper Trunfo** versão artistas emergentes, à título de pró-labore simbólico.

Todas as fontes e diagramação utilizadas na versão final dos cartões, bem como no espaço expositivo do jogo, serão baseadas na estética do material gráfico desta edição do Rumos Itaú Cultural.

- Materiais necessários e previsão orçamentária:

Produção de 45 cartões coloridos frente e verso:

Em Gráfica

45 cartas - 4x4 (papel cartão supremo/duo design 300grs) 8,5x5,5 + verniz uv total + faca especial + verniz bd total frente

Tiragem de 300 – R\$1.473,00 (valor unitário R\$4,90)

Tiragem de 1000 – R\$2.240,00 (valor unitário R\$2,24)

Há possibilidade de produzir os jogos unitariamente em bureau de impressão, o preço será menor, e o acabamento similar ao protótipo enviado. Nesse caso a confecção de 8 jogos de 45 cartas sairá por R\$52,00.

Caixa de acrílico para suporte – R\$5,00

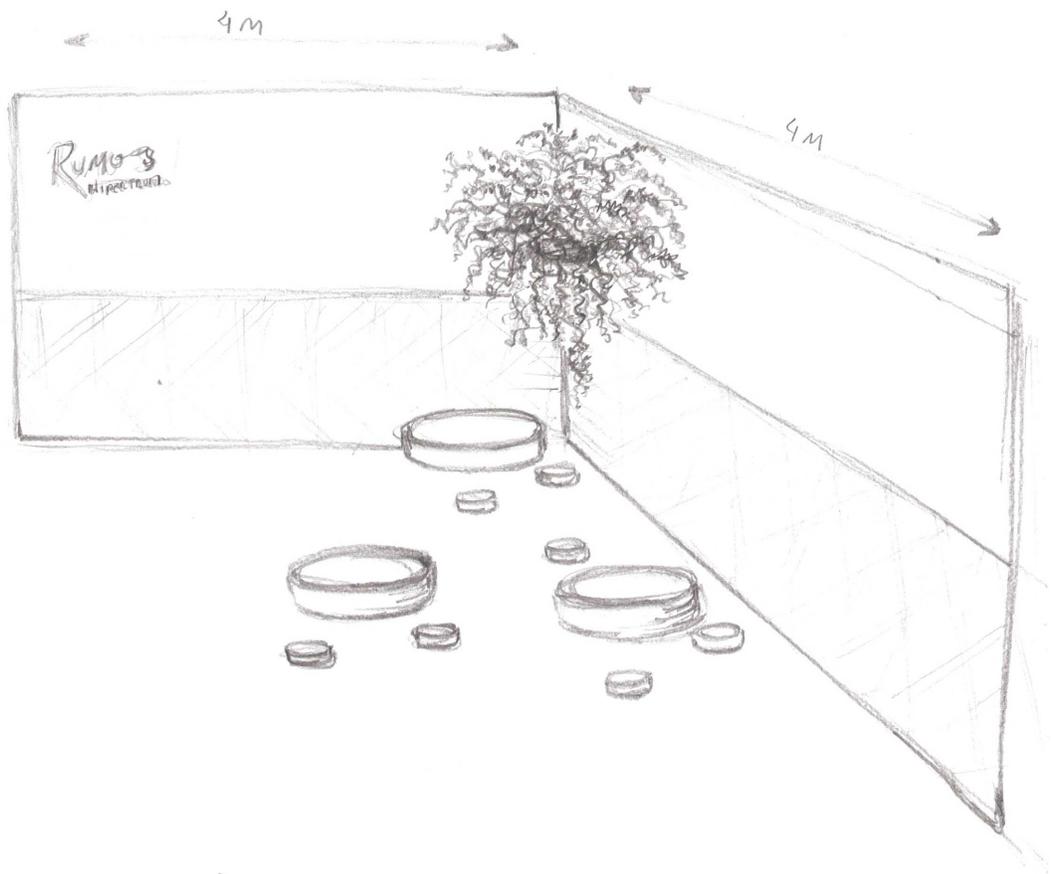
Planta ornamental de nome “Dinheiro em penca”, com vaso – R\$50,00

Papel de parede – R\$85,00 (bobina)

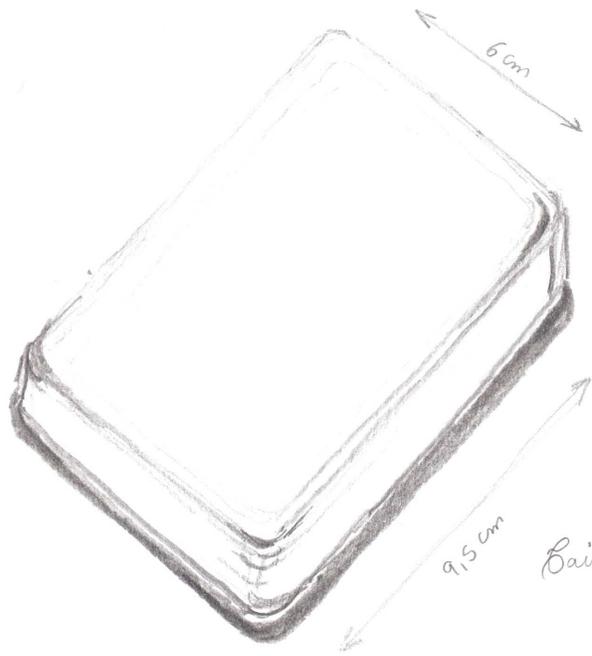
Slogan do jogo adesivado na parede

Mesa e bancos – os móveis poderão ser substituídos por móveis do próprio Itaú Cultural ou produzidos na montagem

- Esboço/Croqui + Especificações:



Projeto 2
Rumos Super Trunfo (artistas emergentes) - 2008
Ambiente



*Baixinho para Rumos
Hiper Trunfo*

Projeto 3
Promoção Rumo ao Infinito - 2008
Performance Situation Specific
Categoria Rumos: Performance + Site Specific



- Descritivo do projeto:

Trata-se de uma promoção através de um número de telefone onde qualquer pessoa poderá concorrer criando uma frase que justifique por que gostaria de ir **rumo ao infinito** juntamente com as artistas Adriana Barreto & Bruna Mansani. As dez melhores frases escolhidas pelas próprias artistas concorrerão a um **passeio ao planetário**, ciceroneado por elas.

Esta promoção seria realizada na semana em que as artistas estiverem presentes na cidade, para que possam fazer a divulgação, escolher a frase vencedora e efetuar o passeio. As artistas distribuirão panfletos em outros locais, fora do espaço expositivo, para a abrangência de um público não especializado tanto para a proposta quanto para a exposição, pois essa linha telefônica, durante a promoção poderá ser acessada de qualquer lugar da cidade.

Versão fantasia do áudio da
promoção veiculada na secretária
eletrônica do número da promoção

- Materiais necessários e previsão orçamentária:

Aquisição de linha telefônica – (pode ser uma linha da própria instituição, a ser utilizada temporariamente)

Aparelho telefônico (com ligação direta para o número da promoção) – R\$30,00

Lustre de Sistema Solar – R\$200,00

Luminária em forma de foguete – R\$85,00

Banco – preços variáveis de R\$50,00 à R\$200,00

(esses objetos decorativos para ambientação poderiam ser adquiridos em caráter de consignação)

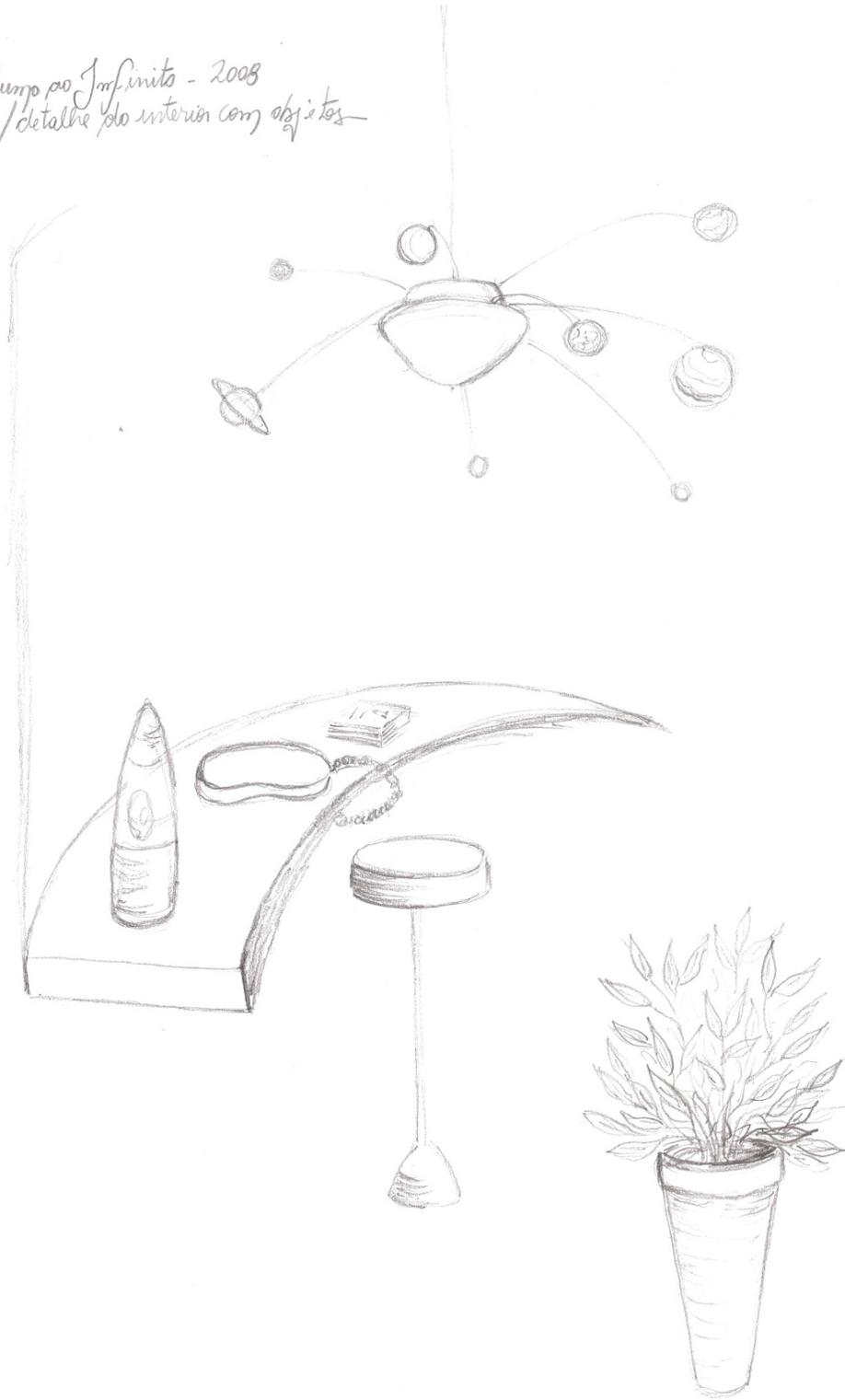
Panfleto de divulgação com espaço para rascunho da frase – milheiro R\$80,00

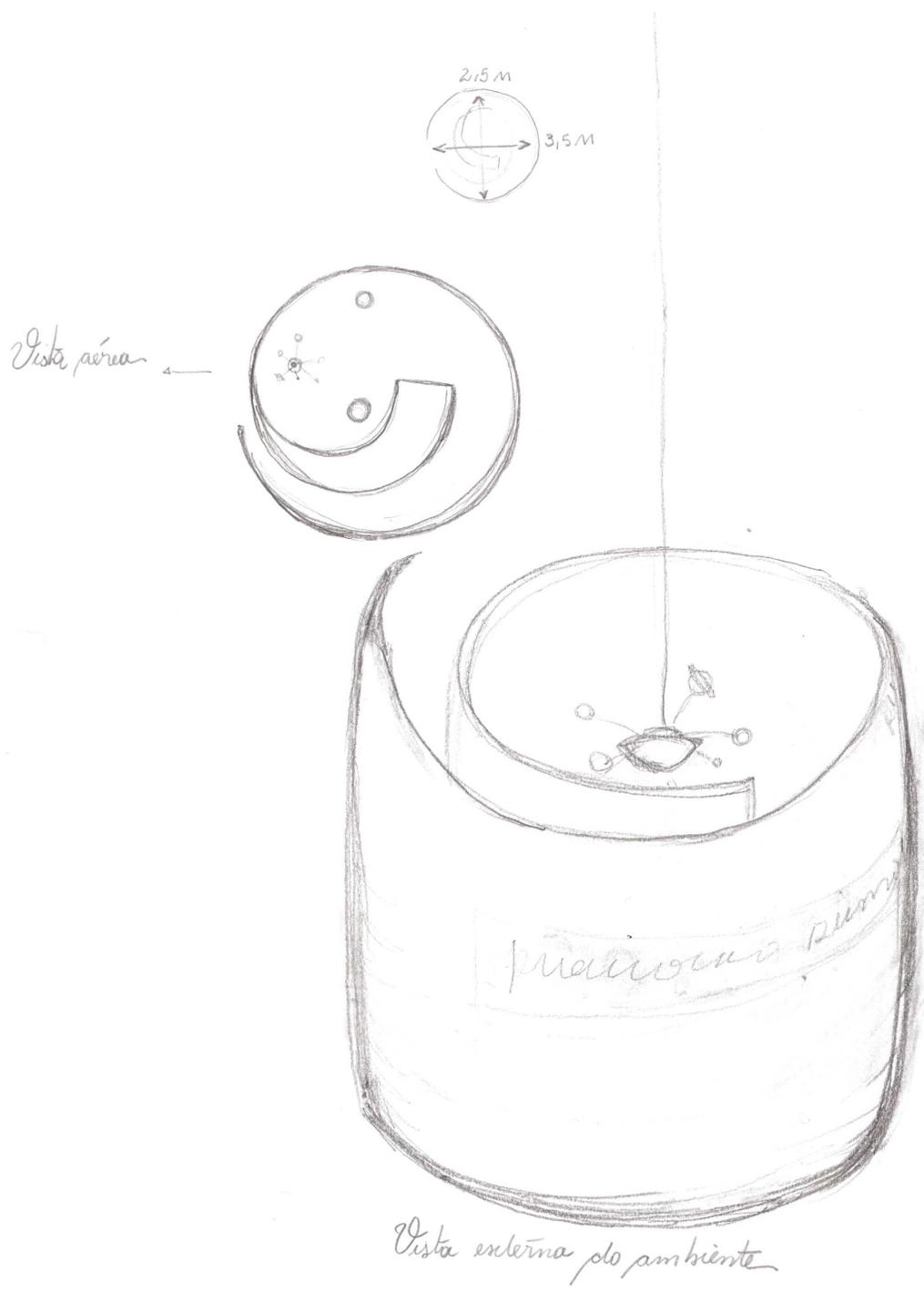
Planta ornamental de nome “Abre caminho”, com vaso – R\$30,00

Passeio ao Planetário – R\$50,00 (entre transporte e ingressos para 3 pessoas)

- Esboço/Croqui + Especificações:

Projeto 3
Promoção Rumo ao Infinito - 2008
Ambiente / detalhe do interior com objetos





Projeto 4

Interview

(uma contribuição para a Agência de Projetos Irrealizados de Hans Ulrich Obrist)

Performance Situation Specific

Categoria Rumos: Performance + Site Specific



- Descritivo do projeto:

Trata-se da divulgação de uma entrevista fictícia com o curador suíço Hans Ulrich Obrist que se interessa enormemente por arte, conversas, trocas e especialmente por projetos não realizados. Segundo ele mesmo argumenta o fato de tais projetos não terem sido realizados efetivamente, não neutraliza o seu plano de “criação de realidade”, a partir de sua publicação.

Dentre os assuntos tratados na conversa essa questão aparece como ponto central, pois como ele, consideramos tais projetos fundamentais como parte de nosso processo, por se tratarem de estratégias pensadas exclusivamente para contextos que não se realizaram, seja pelo surgimento de uma impossibilidade da outra parte, seja por uma recusa, por exemplo, por parte de uma comissão curatorial.

O impresso com a entrevista será produzido aos moldes do projeto gráfico do volume original *Interviews* de Hans Ulrich Obrist. Confeccionado em formato de livrinho, de 16 páginas com capa, tamanho 12x18cm.

Materiais necessários e previsão orçamentária:

Tiragem de 300 – R\$243,00

Tiragem de 500 – R\$285,00

Tiragem de 1.000 – R\$390,00

Planta ornamental de nome “Árvore da Felicidade”, com vaso – R\$140,00

Mesa circular com furo central – pode ser confeccionada pela montagem

Puffs – podem ser substituídos por móveis do Itaú Cultural

- Esboço/Croqui + Especificações:

(segue um fragmento da entrevista - realizada em janeiro de 2008)

[...]

HUO: *Vocês poderiam me falar sobre seus mais caros projetos não realizados? É uma questão que eu gosto de perguntar para os artistas em relação ao espaço arquitetural, porque em arquitetura os projetos irrealizáveis são instrumentos importantes [...]. Mas no mundo da arte, as pessoas ficam quase envergonhadas de falar sobre projetos não realizados por que tomam isso como fracasso, eu acho que isso deveria mudar, por que projetos irrealizados mostram como nós podemos mudar, como os museus precisam mudar, para fazer com que as coisas aconteçam*⁴⁵.

A&B: Você falando sobre arquitetura nos faz pensar como ela se faz presente em nossos trabalhos. Neste caso, gostaríamos de sublinhar o termo arquitetura como uma estratégia que se constrói em torno de uma idéia, espaço ou complexo com o qual buscamos nos relacionar. Nosso espaço arquitetural engloba o que poderia ser denominado *Performance Situation Specific* que trataria algo a mais que um empreendimento puramente matérico, de modo que, se houver uma construção propriamente dita, estaria inclusa nesse sistema arquitetural de inter-relação. Essa coisa de vergonha não é mesmo com a gente, e o fracasso, bom... é apenas uma questão de ponto de vista! Em alguns casos, acreditamos que um projeto não realizado por recusa, por exemplo, que pode ser reconhecido como um possível fracasso, exerce sua função. Imaginamos o momento em que a comissão se reúne e o instante em que o projeto submerge, isso pra nós também é um acontecimento! Em outra instância, o projeto pode ser pensado para uma situação e reativado em outra, nunca se sabe. Temos um exemplo que nos é caro, que foi o projeto que enviamos para a VERBO de 2007. Esse evento foi criado em 2005 e tem como objetivo reunir artistas que desenvolvem trabalhos ligados à performance, e procura possibilitar um ambiente de convivência que permita encontros e trocas de experiências entre público e artistas de diferentes procedências, do Brasil e do mundo. Tendo participado da edição de abertura e já conhecendo sua proposta, funcionamento, espaço (Galeria Vermelho/SP) e corpo curatorial, pensamos em um trabalho que praticamente não apareceria dentro de uma Mostra de Performances que tem como característica o caráter espetacular das ações. A nossa proposição era um pouco mais diluída, nos bastidores. Em 2007, assim como em 2005, o evento ainda não oferecia qualquer forma de subsídio para o artista convidado ou para produção do trabalho. Desse modo, pensamos uma performance exclusivamente para o contexto e condições do evento VERBO na Galeria Vermelho, que consistia em um acordo entre direção da Galeria e o dono do restaurante que funciona dentro dela. A idéia era trabalhar como garçonetes dentro do restaurante da Galeria, o que garantiria a nossa subsistência e presença constante em um evento referência para nós, no qual gostaríamos muito de estar presentes. O trabalho funcionaria com a articulação do conceito de *performance situation specific*, abarcando essas ações duplamente funcionais, pois atuam paralelamente tanto no campo da arte, quanto na vida cotidiana. O título do trabalho era *Artistas no vermelho em Ação sem verba*.

HUO: *Sim, mas esse projeto não foi realizado em função de uma rejeição, vocês têm outros projetos que eram grande demais ou que por algum motivo não puderam ser concretizados?*

A&B: Sim, por pouco não organizamos um Bingo! Ele iria se chamar O GRANDE BINGO DA VISITA – *Porque precisamos de público*. Isso foi no início de 2007, época em que nos reunimos com muito entusiasmo para pensar no que teria sido nossa primeira individual. A idéia veio do impulso de popularizar um espaço que conhecemos em Criciúma, cidade industrial do sul de Santa Catarina, que conta com um Centro Cultural que passou a investir em propostas de arte contemporânea organizadas pela então curadora Rosângela Becker. Tivemos a oportunidade de conhecer o espaço em exposições anteriores a nosso convite, e o que mais nos chamou a atenção, além do excelente espaço físico e um ótimo suporte por parte da instituição, foi justamente a falta de público. Se na abertura apareciam muito poucas pessoas, durante o mês de exposição, segundo relatos de Rosângela, exceto escolas agendadas, raramente entrava alguém no espaço realmente interessado em ver as exposições. A partir daí, pensando exatamente nesse contexto, e ainda levando em consideração as possibilidades, pois Criciúma é uma cidade industrial e rica, pólo em fabricação de cerâmica, etc., pensamos em uma exposição que fosse tanto chamariz de público quanto uma tentativa de mobilizar e chamar a atenção da

⁴⁵ Livre adaptação de uma questão feita por Hans Ulrich Obrist a um de seus artistas entrevistados. p.61.

iniciativa privada para a necessidade de investir em cultura. Contudo, parece que demoramos para chegar! Problemas administrativos e divergências por parte da diretoria com relação ao caráter das exposições no espaço culminaram na súbita mudança da curadora responsável pelo espaço, o que fez com que nosso projeto ficasse em suspenso pouco antes de seu início!...

HUO: *Mas o que estaria em exposição?*

A&B: Basicamente, o público, o bingo seria o chamariz! Trata-se de uma performance participativa que teria como foco central criar uma estratégia para mobilizar a comunidade criciúmena em geral para visitar uma exposição de arte contemporânea, a ser realizada em seu espaço cultural. Cientes de que a falta de público é uma característica comum principalmente em se tratando de arte contemporânea, para a qual a falta de uma familiaridade, o afastamento e a especificidade dos temas acabam se tornando obstáculo, consideramos pertinente pensar estas questões através de um trabalho que interconectasse de forma prazerosa e abrangente público, exposição, o espaço cultural, meios de comunicação, fomentadores em geral e a própria cidade. A exposição proporcionaria, assim, uma perspectiva diferente e inesperada para o público, que seria convidado ou confundido para uma participação direta ou ativa no trabalho, e, mesmo sem saber, faria parte de sua constituição. A performance se iniciaria anteriormente à abertura da exposição. Junto com a equipe de produção do espaço cultural de Criciúma, contataríamos empresas e a iniciativa privada local para arrecadação dos prêmios de nosso bingo, em troca ofereceríamos uma sala da mostra como espaço publicitário para patrocinadores que teriam autonomia para pensar na disposição de suas logomarcas e possíveis brindes, folders, adesivos, etc. O convite para exposição teria uma dupla função, pois seria também a cartela de bingo que distribuiríamos gratuitamente por toda a cidade alguns dias antes da abertura. A ironia do incentivo: alguém educação, lazer/prazer... Oferecemos... Prêmios como brindes por uma visita a uma exposição de arte contemporânea! O evento Bingo aconteceria no meio do período da exposição com retirada dos prêmios no seu encerramento, pois todos esses prêmios arrecadados estariam expostos em uma outra sala da exposição.

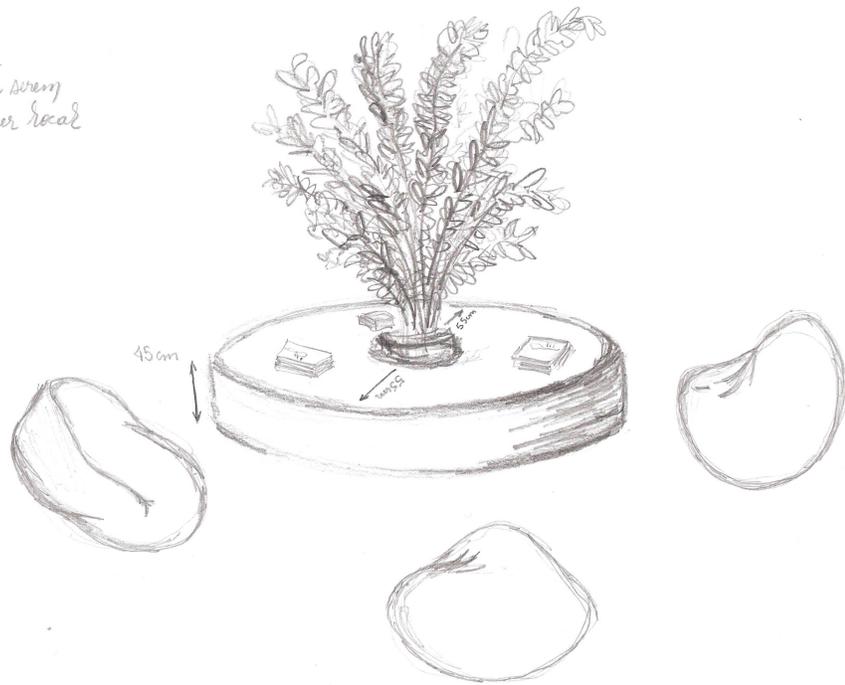
HUO: *Algum projeto em vias de se realizar?*

A&B: Há, sim! Alguns já em estado de formulação, como no caso da proposta que pretendemos enviar para a seleção 2008 do Rumos Itaú Cultural. Como a gente não estudou a fundo o edital e não se inteirou de como será o processo de escolha dos trabalhos desse ano, fica difícil dizer algo muito preciso. Mas já temos até um título provisório, que seria algo como *Rumo ao Infinito*. A idéia é jogar diretamente com o próprio título do evento, né? Mas não sabemos ao certo como isso se dará... Pensamos nas características do evento que diz respeito a seu porte; a visibilidade excessiva da instituição patrocinadora e a dos envolvidos na produção do evento; a questão da isenção garantida por lei e o subsequente auxílio que a instituição-evento oferece a seus participantes artistas (razão primordial de sua existência), que, para além da montagem do próprio trabalho, é de recurso zero. Esses seriam aspectos primordiais a se levar em conta, depois o edital, ou seja, temos que estudar...

[...]

continua...

Projeto 4
Intervent - 2008
Ambiente / Mesa e puffes a serem
instalados em qualquer local



Projeto 5
Ostracismo – 2008
Performance Situation Specific
Categoria Rumos: Performance + Site Specific

- Descritivo do projeto:

Trata-se de um projeto de alta consonância entre regionalidade e contemporaneidade. Ele está diretamente vinculado à nossa não seleção no programa Rumos Itaú Cultural versão 2008/2009, será realizado na cidade de Florianópolis/SC, e para ele não há necessidade de descrição aqui.

Projeto 6
Projeto 5 em 1 - 2008
Performance Situation Specific
Categoria Rumos: Instalação + Site Specific

- Descritivo do projeto:

Esta proposta parte da possível impraticabilidade de viabilização dos 5 projetos anteriormente relacionados. Trata-se da exposição de todos os memoriais descritivos, croquis, rascunhos, protótipos etc. desses projetos elaborados especificamente para o programa Rumos Itaú Cultural versão 2008/2009, ressaltando a instância projetual de realização das propostas criadas para este evento, bem como o entendimento de todas elas como uma única proposição.

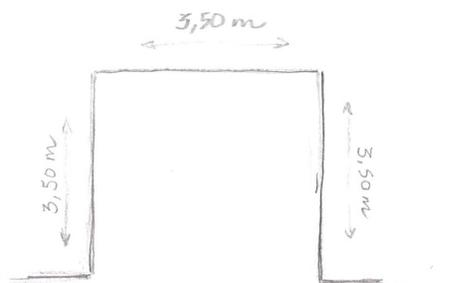
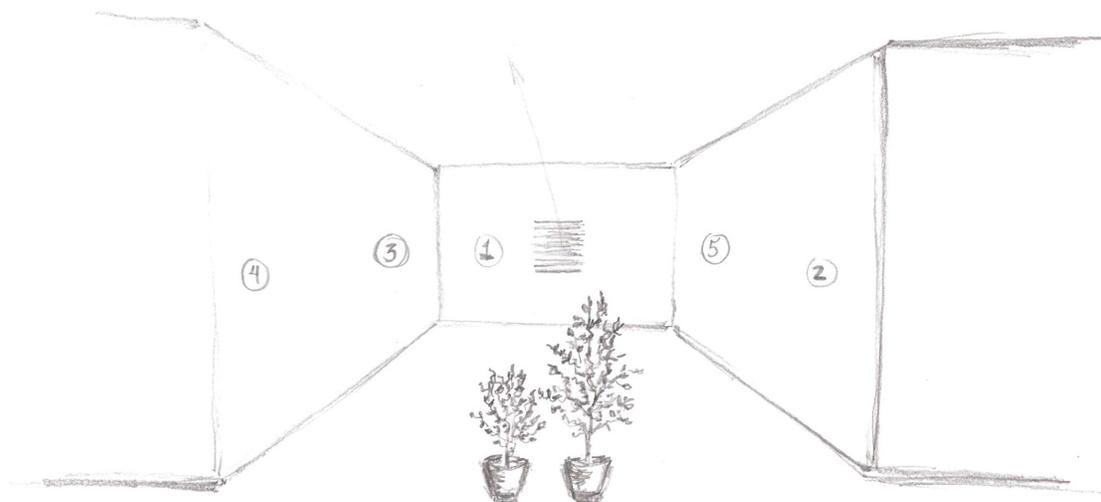
- Materiais necessários e previsão orçamentária:

2 Plantas ornamentais de nome “Árvore da Felicidade”, com vasos – R\$140,00 (a maior) e R\$100,00 (a menor)
Texto adesivado do conceito geral dos projetos
Memorial descritivo
Croquis
Rascunhos
Gravações de áudio
Protótipos

A exposição do projeto 5 em 1 será pensada a partir de sua aprovação.

- Esboço/Croqui + Especificações:

Projeto 6
Projeto 5 em 4 - 2008
Ambiente



Espaço destinado a cada um dos projetos

- ① Nosso Cartão
- ② Rumos Super Trunfo (artistas emergentes)
- ③ Promoção Rumos ao Infinito
- ④ Intervist
- ⑤ Astracismp

Com relação às ambientações e mobiliário que formulamos para os trabalhos, gostaríamos de ressaltar que são maleáveis e poderão ser modificados mediante conversação.

Quanto às plantas ornamentais utilizadas em todos os projetos é interessante esclarecer que para nós se trata de uma homenagem a Marcel Broadthaers, uma referência que nos é cara. Além de que, elas humanizam e dão um ar especial ao ambiente cubo branco.



Contramão é um espaço móvel que migra através de residências e outros espaços propondo intervenções artísticas fora do ambiente institucional. Por concepção ele se molda e se adapta de acordo com o espaço de ocupação do momento e a configuração das pessoas envolvidas. Ou seja, a cada edição o evento acontece numa casa diferente, tendo seu dono como curador, que delimita, portanto, espaço, artista(s), período e horário de visitação. Existe desde outubro de 2005 e até o momento foram realizadas 12 edições, 9 em Florianópolis/SC, 2 em São José/SC e 1 em Curitiba/PR.



Fachada do primeiro Espaço Contramão - Casa da Jô, outubro de 2005
Curadora/Residente Tamara Willerding

3.1 Espaço Genérico ou Pastiche bem-humorado

(em diálogo com uma situação: sobre intencionalidades)

O espaço Contramão surgiu como iniciativa de artistas, pela percepção do meio em que estávamos inseridas na cidade de Florianópolis e suas características desarticuladas para a arte. A partir do desejo de fortalecimento e criação de novos vínculos através do contato e troca artística, vivência em arte entre e com a comunidade artística e seu público, articular e compartilhar novas idéias, vontade de festa e arte, amigos e espaço-casa é que a idéia tomou forma, e, importante dizer, foi bem aceita, funcionando como tal por 13 edições.

Suas peculiaridades evidentes, o caráter experimental da curadoria, a imaterialidade de sua sede (que é itinerante), o espaço variável e muitas vezes doméstico para intervenção convertem o espaço Contramão em um “genérico” ou “pastiche” bem-humorado dos espaços institucionalizados. Isso se dá pela maneira com que é articulado o exercício de curadoria, conceito de exposição, espaço de arte, artistas, intervenção e público espectador, tendo como maior importância um evento bem produzido, refletido dentro das intenções e proposições de cada curador/residente, dentro das possibilidades e interesses de cada edição.

Concebemos o espaço em parceria, uma segunda parceria se forma com o curador/residente de cada edição, e em seguida são convidados os artistas, conseqüentemente a programação se estrutura, e outras pessoas são envolvidas. Nossa participação não é pressuposto, consta desde o termo de compromisso que podemos estar presentes ou não ao evento (por exemplo, em uma situação do Contramão migrar para uma outra cidade ou Estado ao qual não tenhamos a possibilidade de ir). O que ocorre é que, uma vez feita a reunião prévia, na qual apresentamos e assinamos o termo de compromisso (organização + curador/residente), conhecemos a proposta do próximo curador e passamos a placa e a biblioteca, o curador/residente tem total autonomia para deliberar sobre o espaço. Desse modo, funcionamos mais como mantenedoras da idéia de um espaço, que por concepção não tem um endereço fixo, não possui um site na internet e conta apenas com um endereço eletrônico pelo qual é feita a divulgação em larga escala e possíveis contatos para formação da agenda. Sua materialidade se resume à placa de trânsito com o símbolo de contramão, que instaura os lugares e residências como o espaço Contramão do

momento, uma biblioteca em formação (que fica sob responsabilidade do curador/residente a articulação de empréstimos e consultas) e o termo de compromisso assinado pelas partes envolvidas no início de cada produção.

Já tendo se instaurado em diversas casas, com diferentes espaços para intervenção desde a casa inteira⁴⁶ até a delimitação única de um jardim⁴⁷; já tendo ocupado também a rua de uma comunidade⁴⁸, penso que o espaço cria uma espécie de *heterotopia*⁴⁹, à medida que sobrepõe camadas, funções entre casa (moradia, âmbito doméstico e privado) e espaço de arte (lugar de exposição, público); anfitrião e curador; visitantes e público; festa e exposição de arte, integrando indivíduo e comunidade; domesticidade e sociabilidade.



Placa instalada, confecção coletiva e queima da cuca
Quinta edição, *Queimando a Cuca*, maio de 2006
Curador/Residente Cássio Ferraz

⁴⁶ A grande maioria das exposições aconteceram em espaços-casa, com a variante de delimitação de ambientes. Um relato sobre cada uma das edições pode ser encontrado no volume de dissertação intitulado *Entre nós*, de Adriana Barreto, que também dedica um capítulo ao Espaço Contramão.

⁴⁷ Na 9ª edição do espaço Contramão, a curadora/residente Sandra Favero disponibilizou aos artistas convidados seu jardim dos fundos pra intervenção.

⁴⁸ Na 5ª edição, o curador/residente Cassio Ferraz, juntamente com a comunidade em que trabalhava, cozinham uma cuca no NBP (objeto itinerante de Ricardo Basbaum) e o evento ocorreu na rua.

⁴⁹ Foucault comenta que, apesar de vivermos uma vida repleta de dicotomias, espaço público e privado, familiar e social, cultural, de lazer, de trabalho, etc., existe uma característica de sobrepor, em um só espaço real, vários outros; esta prática, ele denomina como heterotopia. In: FOUCAULT, Michel. *Outros espaços*. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=169&secao=anarquitextura>>.

Em 2007/II, Adriana Barreto, Tamara Willerding e eu escrevemos sobre o Contramão para o 2º Clico de Pesquisas do PPGAV-CEART/UDESC, apresentando-o e refletindo sobre algumas de suas especificidades. Quando, ao comentarmos sobre a sobreposição de papéis e o caráter diferenciado de Mostra que o espaço suscita por sua democrática maleabilidade, diferente de um espaço institucionalizado, cunhamos o termo *Institucional-Afetivo*, que pensamos dar conta da dimensão do caráter das relações que se estabelecem. Gostaria de reproduzir a reflexão:

Uma questão recorrente até então, em se tratando de espaço/casa, é tornar o ambiente doméstico – com uma intimidade instituída, cheia de códigos e significações particulares – um espaço de exposição/intervenção. Esse índice de intimidade possibilita criar uma situação individualizada. A arte ligada ao espaço privado que se torna público por tempo determinado, misturando: indivíduo e comunidade, domesticidade e sociabilidade.

*O espaço vai a sua casa, e sua adaptabilidade e maleabilidade dão a tônica do que podemos chamar de *Institucional-Afetivo*, que suscita concepção expositiva e artistas através de uma rede que ultrapassa a sóbria e protocolar relação espaço de arte, curador e artista. Conseqüentemente, em torno de 100 artistas de diferentes áreas e de diversas localidades já realizaram intervenções em algum Contramão, em uma situação peculiar na qual o artista se insere em um local preenchido de intimidades muitas vezes não descartadas, onde a criação do espaço imagético busca afinidades e ressonâncias com seu entorno. Essa forma de exposição também propicia apreciação e circulação de trabalhos experimentais alheios aos condicionamentos do mercado.*

Cada nova articulação Contramão abre novas e diferentes possibilidades não só para o espaço que o acolhe, como também para o ciclo de negociações que nele se instaura. O limite do envolvimento, o respeito pelo pensamento do curador, pelo conceito que está sendo empregado, e pelas necessidades que se criam nessa relação de cumplicidade e de apoio bilateral nessa parceria que se replica também na relação com os artistas e visitantes. [...]

No envolvimento com todo o processo, existe, apesar de toda a responsabilidade e trâmites normais decorrentes dos desdobramentos da concepção do curador/residente, momentos de prazer e descontração durante as montagens nas

casas. Momentos de conversa e troca com/e entre os artistas, de cozinhar junto, preparar o ambiente, receber convidados, momentos de festa, situações estas tão importantes quanto a exposição dos trabalhos em si, ou melhor, a exposição em si, não existe no Contramão, pois a ela são indissociáveis esses momentos de diversão, trocas e surpresas.

Falar sobre arte, vida, arte e vida, ou apenas vida, num espaço-casa qualquer, em exercícios declarados de vivência e conectividade com o espaço suscitam uma aproximação maior entre as pessoas, e os trabalhos também são tomados por essa sensação de proximidade que perpassa todo o acontecimento. Curador/residente e casa em questão, esse público incidental, parentes, amigos, vizinhos, são acionados nessa experiência que não se propõe transformadora da visão e do gosto, mas que se limita a mostrar e propor outras possibilidades de interação e reflexão sobre as práticas em questão.

Sobretudo, o envolvimento, outros olhares e outros lugares para o campo da experiência estética. Um contínuo deambular por conceitos, situações e agregamentos que possam surgir pelo caminho. Contramão está sujeito sempre a ser fisgado por uma intenção outra e como retorno inverso também levar e ir...



Intervenção de Júlia Amaral na sétima edição, *Como viver melhor, não leve a arte tão a sério*, agosto de 2006
Curadores/Residentes Aline dias e Diego Rayck

3.2 Sobre outros espaços e movimentações locais

(precedentes e referências)

Acadêmica da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC entre 2000 e 2004, estudei artes criando relações de convivência e troca entre professores e amigos, fruindo do meio artístico local, pesquisando e realizando experimentações artísticas. Remeto-me a esse período para comentar sobre a situação, bem como alguns precedentes, referências e mesmo iniciativas que considero relevantes, para concepção do espaço Contramão.

As esporádicas exposições no MASC, a sala de exposições temporárias do Museu Victor Meirelles que abre espaço também para arte contemporânea seriam dois pontos institucionais de relevância na cidade de Florianópolis/SC. Eventos e exposições oferecidos pelo Centro de Artes – UDESC, normalmente iniciativa dos professores em pesquisa com seus alunos, também costumam ocorrer. E seja pelo fato de até hoje o CEART não contar com uma prática de exposições em suas instalações ateliês e salas de aula, ou mesmo um espaço expositivo – apesar da construção de um novo prédio em 2007 para o curso de Artes Visuais – seja pelo interesse em pesquisar e pensar outros formatos para mostra dos trabalhos (mérito de professores interessados e comprometidos em fazer algo mais que a própria teoria e exercício em sala de aula), é que posso citar duas experiências que são referência também como outros espaços.

Para além da pouca movimentação dos espaços institucionais da cidade, gostaria de citar o primeiro espaço alternativo para arte contemporânea que vivenciei desde sua inauguração, em outubro de 2003, que foi o *803e804*. Nomeado a partir das duas salas que o compunham, no 8º andar de um prédio no centro da cidade, o espaço coordenado pelos artistas Edmilson Vasconcelos, Raquel Stolf, Regina Melim⁵⁰ e Yiftah Peled teve oito meses de sua existência. Ressalta-se que o tempo de existência se deve ao fato de que as salas estavam à venda, e sua utilização estava diretamente condicionada a isso. Em maio de 2004, as salas foram vendidas, e o espaço foi fechado com a exposição dos artistas Helio Ferverza e Maria Ivone Santos, na qual um dos

⁵⁰ A criação do espaço *803e804* surgiu quando Regina Melim buscava espaços para projetar seus vídeos que não fossem os institucionais (galeria e museu). Desta forma, começou a apresentar vídeos de curta duração (1 minuto aproximadamente) em videolocadoras (em *looping* durante meia hora, nos finais de tarde. Situada no interior do supermercado, a TV ficava direcionada para os caixas que, ao final de cada dia, apresentavam filas imensas de consumidores); no cinema (no início de algumas sessões, sem qualquer aviso prévio) e, finalmente, a idéia de alugar uma sala comercial no centro da cidade.

trabalhos de forma irônica vaticinava seu destino com o título de: *Vende-se*. Neste espaço para experimentação, aconteciam encontros com artistas locais e de outras cidades, exposições e workshops que também culminavam em exercícios artísticos de intervenção no espaço. Um deles, do qual tive oportunidade de participar⁵¹, foi a oficina-intervenção do artista Jorge Menna Barreto, em dezembro de 2003, cujo título *Adesão, Embate e Indiferença* evidenciava as práticas que ali se instauravam, todas partindo do espaço ocupado como mote para o desenvolvimento de uma proposição.

Outra experiência foi a publicação-exposição *Sofá*, que teve início também no ano de 2003 e atualmente encontra-se na sua 8ª edição. Teve origem a partir da pesquisa e produção da professora e artista Raquel Stolf, juntamente com os alunos na oficina *Laboratório de Invenção de Texto*⁵², que reflexiona os usos da palavra em obras contemporâneas. O projeto “Sofá” é uma publicação experimental impressa, construída coletivamente pelos participantes da oficina, na qual eram propostos uma série de exercícios que culminavam em uma extensa produção coletiva direcionada para publicação.

No ano de 2004, o artista Roberto Freitas abriu um espaço de arte na sua residência, o *Espaço Arco*, que consiste em uma sala para intervenções e organização de debates com os artistas expositores. As exposições normalmente eram de artistas jovens, e o espaço estava voltado para quem tivesse interesse em pesquisar, através da prática expositiva, seu trabalho no espaço.

Traplev agenciamentos também movimentou o meio jovem (artistas em produção, maioria estudantes como ele), organizando exposições coletivas em espaços que considerava interessante a contestação política através da inserção da arte contemporânea. Dois exemplos: o *Projeto novos laboratórios*, em 2005, do qual

⁵¹ Ao ser convidado para realizar uma intervenção no espaço 803/804, Jorge propôs uma oficina teórico-prática que culminou com intervenções dos alunos. Os conteúdos trabalhados foram: adesão, embate e indiferença: a relação obra/contexto, a escuta do lugar, o cultivo do lugar e o artista-sujeito como lugar. Os resultados da oficina são visíveis no terreno baldio (site que na época reexponha os acontecimentos do espaço e que hoje em dia se converte no próprio espaço). Disponível em:

< www.dobbra.com/terrenobaldio.htm >.

⁵² Laboratório de Invenção de Texto constitui uma oficina teórica e prática ministrada pela professora Raquel Stolf no CEART-UDESC desde 2003, que propõe a construção de textos que constituam trabalhos artísticos e de textos sobre o processo de criação. Neste processo, são investigados diferentes usos e conceitos da palavra em obras artísticas contemporâneas, em pensamentos de alguns autores, escritores, etc., bem como são propostos *exercícios de escritura* que possibilitam investigar aspectos inventivos do texto.

participaram cerca de 40 artistas de Santa Catarina e outros Estados, ocorreu na Associação Catarinense de Artistas Plásticos – ACAP, no centro de Florianópolis/SC, que há mais de 15 anos não recebia uma exposição de arte contemporânea. A outra exposição organizada foi *Proposições de Insistência Prática*, também de 2005, que ocorreu na Sede da Fundação Franklin Cascaes, Florianópolis/SC, e reuniu 19 artistas em um espaço pouco utilizado para exposições. Uma das questões desta exposição para Traplev foi “[...] evidenciar a produção em arte contemporânea e a tornar praticável para o público, deflagrando a carência de políticas específicas para o setor”⁵³.

Em 2006, originada de oficinas de graduação e pós-graduação do Centro de Artes da UDESC, foi lançado a publicação-exposição *PF (Por Fazer)*, que tem como estratégia a idéia de projeto como obra, algo que está por fazer e que, uma vez inserido no espaço da publicação, se coloca à disposição do público. Foram incluídos desse modo, como comenta a organizadora Regina Melim, “[...] uma produção de textos e desenhos, marcadamente com características de instruções, pois interessava-nos naquele momento, a partir da distensão deste conceito, pensar uma noção de Performance realizada pelo espectador que, em posse destas instruções, poderia interpretá-las e realizá-las”⁵⁴.

Essas foram algumas exposições e espaços experimentais que movimentaram e deram precedentes locais ou mesmo coexistiram com o Espaço Contramão na cidade de Florianópolis/SC. São iniciativas que considero apontar para a necessidade de (além da teoria e prática de ateliê, ou oficinas na academia), pensar alternativas para não-dispersão decorrente de uma graduação e a desarticulação que normalmente acontece aos grupos de interesse que se formam em uma universidade, além de possibilitar acessos diferenciados a trabalhos de arte, provocando diferentes encontros entre as proposições e o público através de estratégias com espaços/tempos diferenciados. Ademais, esse tipo de iniciativa enriquece e movimenta o meio cultural da cidade.

⁵³ Disponível em: < http://www.dobbra.com/terreno.baldio/expo_franklin_cascaes/release.htm >.

⁵⁴ MELIM, Regina. *Outros Espaços Expositivos* Disponível em:
< http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/visuais.htm >.



Momentos de veiculação do vídeo de Fabiana Wielewicki e publicidade da mostra no terminal urbano do centro de Florianópolis, parte da décima edição *Contramão 10 – observatório móvel de paisagem*, maio de 2007.
Curadora/Residente Nara Milioli

3.2.1 Alguns espaços, em outros espaços

(sobre a necessidade de mudar)

Muito do que aconteceu entre os anos 1960/70 se tornou referência e abriu precedentes para a arte contemporânea, tanto na reflexão sobre arte quanto pelas experimentações decorrentes desse período. A dissolução da arte na vida cotidiana pelo embaralhamento de papéis permitiu que o artista fosse artista e ainda assim pudesse desempenhar outros papéis dentro de seu meio e fora dele, seja por um impulso questionador, seja por repúdio ao sistema convencional de artes vigente. Muitas dessas experiências, percebo como fundamento utilizado nas práticas do espaço Contramão. Exemplifico algumas:

Yoko Ono, juntamente com Tony Fox, após a negativa de uma galeria em aceitar seu trabalho, na época da evaporação do objeto de arte, em resposta, processou a evaporação do espaço da galeria ao abrir *It's Real*. Yoko comenta que “[...] ela foi até listada em uma revista de arte na ‘Lista das Galerias’, mas a única coisa que existia era um número de telefone”⁵⁵. Nesta galeria, suas ações eram viáveis, como por exemplo, a idéia recusada de Yoko, que passou a ser desenvolvida, além de que através dela se realizavam contatos e trocas artísticas, fundamentalmente pelo meio postal.

O trabalho recusado se chamava *Draw Circle Event* (Evento do grande Círculo Desenhado), e tratava-se de uma proposta participativa na qual o público seria convidado a intervir no espaço da galeria com círculos. Pela indefinição do papel do artista e do produto da exposição, a proposta foi negada, o que culminou na idéia da *It's Real*. Nela, a partir de 1965 a idéia de Yoko pôde ser posta em prática, com a modificação do suporte para intervenção com círculos, que era agora um cartão-postal. Foram enviados a mais de 200 pessoas, convidando-as a participar e remetê-los à *It's Real*. Ela também dava suporte para realização de ações em espaços diferenciados como, por exemplo, em 1966 em que a artista ocupou uma página inteira de um jornal Fluxus intitulado como *Newspaper eVenT of the pRicE of \$1* (3 eventos de jornal pelo preço de \$1), e as intervenções em espaços publicitários da revista *Art & Artists*.

Ainda em 1966, em seu apartamento na Second Avenue, Yoko realizou o *The Blue Room Event*, como descreve Jon Hendricks⁵⁶:

⁵⁵ HENDRICKS, Jon. Yoko Ono: Terrain Vague. In: Catálogo *Yoko Ono – árvores do desejo para o Brasil*. Brasília (DF); Salvador (Ba): Fundação Banco do Brasil, 2008. p. 29.

⁵⁶ *Ibidem*. p. 31.

O espaço era claustrofóbico e havia um armário enorme de roupas que não poderia ser removido. Ono colocou um pequeno aviso escrito à mão no armário “isto não está aqui”. Na grade da janela ela escreveu “Esta janela tem 2000 pés de largura” e na parede ela escreveu “Esta sala reluz no escuro enquanto dormimos”. Em outra parede ela desenhou uma linha e escreveu “Esta é parte de um círculo muito grande”. Cada parede, chão, teto e outra janela tinham um pequeno texto escrito, transformando a sala em sua mente.

Neste efervescente período, uma série de ações ocorriam, como as do nascente Grupo Fluxus, idealizado por George Maciunas, do qual Yoko também fazia parte. Esse coletivo multinacional e aglutinador de diferentes áreas entre música, dança, teatro e artes visuais objetivava proximidade maior com a vida, criando espaços próprios para sua experimentação e distribuição de seus trabalhos.

Um exemplo foi a exposição que organizaram em uma cozinha. Segundo a pesquisadora Ana Paula Lima⁵⁷, o evento aconteceu entre 11 e 20 de março de 1963 em Nova York e teria sido um primeiros registros de exposição/atividades nas “Fluxhouses” do Greenwich Village⁵⁸. O Grupo também ficou conhecido por criar estratégias de venda e distribuição de seus trabalhos como, por exemplo, os que compunham a *Flux Box*, uma série de cartões com instruções de diferentes artistas. Dentre outros dispositivos para circulação, elas eram comercializadas nas *Flux Shop*, pontos-de-venda que formavam uma rede de disseminação promovida pelos próprios participantes com intuito de divulgar e distribuir os trabalhos em diferentes circuitos⁵⁹.

O marchand e organizador de exposições Seth Siegelau é outro partidário da dissolução da arte na vida, sendo responsável por importantes transformações ao usar as ferramentas de divulgação e a mídia de massa a favor da disseminação do trabalho dos artistas que representava. Isso se deu a partir da observação das mudanças no trabalho do artista conceitual Douglas Huebler, enquanto trabalhava na organização de sua exposição intitulada *Douglas Huebler: November of 1968*.

Huebler, um dos precursores da Arte Conceitual, abandonou a escultura convencional para, nesta exposição, realizar o que chamou de *Duration Pieces*, quando apresentava como trabalho de arte o registro das ações realizadas no espaço urbano. Esta exposição foi um marco de mudança tanto pela produção do artista quanto para o

⁵⁷ Em relato durante palestra “Fluxus” proferida no Seminário Relações Espaço-Obra, Circuitos e Sistemas que Regina Melim oferece no PPGAV CEART-UDESC, em 2007/1.

⁵⁸ In: HENDRICKS, John. *Fluxus Codex*. New York: Harry N. Abrams, 1988. Referência e Imagem cedidas pela pesquisadora.

⁵⁹ MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. p. 58.

formato da exposição, pois foi a primeira a apresentar o catálogo como a fonte primária da exposição. Não havia nada externo ao volume sendo proposto como trabalho, pois, na visão de Siegelaub, quando a arte não guarda mais afinidade com a presença física, seu valor intrínseco, comunicativo, não se altera por sua apresentação em uma mídia impressa⁶⁰.

Seth Siegelaub, nesta mesma concepção de espaço expositivo, também organizou a exposição *One Month*, que era em formato de calendário, referente ao mês de março de 1969. Para esta exposição, foi convidado um artista para cada dia do mês. Essas duas experiências, assim como a *Xerox Book*, na qual sete artistas ganharam 25 páginas para intervenção em um catálogo feito de fotocópias, o espaço da exposição foi o espaço do volume à disposição do manuseio. Sob as ações realizadas neste período por esse grupo de artistas juntamente com Siegelaub, era presente a vontade de circulação, ou seja, levar a arte para além de espaços convencionais da arte.

Marcel Broodthaers, entre 1968 e 72, criou e passou a dirigir um museu fictício que se intitulava Musée d'Art Moderne, Departement dès Aigles (Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias). Esta iniciativa estava completamente imbuída da carga crítica e política dos acontecimentos de Maio de 68, que em seu país se manifestou pela tomada do Palais de Beaux Arts de Bruxelas. A ação aconteceu em protesto pelo controle das instituições oficiais sob a cultura belga e pelo fato de a arte ser convertida em bem de consumo capitalista⁶¹. Três meses depois deste acontecimento, Broodthaers o inaugurou, com divulgação, pompa e formalidade, dentro de sua própria casa Nela, havia espalhado pelo espaço apenas embalagens de quadros vazios, que ele havia tomado emprestado de uma transportadora.

Esse artista, ao observar a dinâmica de controle e poder das instituições, resolveu se autodenominar diretor de museu, revestindo sua instituição fictícia de formalidades e burocracias, confeccionando e publicando cartas (que compunham a *Section Littéraire*⁶² do museu) realizando a divulgação e publicidade da instituição, mesclando um tom cômico e contraditório, ressaltando qualidades como *idoneidade* e

⁶⁰ Ele diz: “[...] cuando el arte trata de cosas que no guardan ninguna afinidad con la presencia física, su valor intrínseco (comunicativo) no resulta alterado por su presentación en un medio impreso. El empleo de catálogos y libros para comunicar y extender el arte es el medio más neutral de presentar el nuevo arte”. In: SIEGELAUB, Seth. Sobre exposiciones y el mundo como todo: conversación con Seth Siegelaub. In: BATTCKOCK (Ed.) *La idea como arte*. Documentos sobre el arte conceptual. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977. p.129.

⁶¹ Ver CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. P.182

sedução. Sempre mesclando objetividade com certo tom de ironia, humor, contradição e ficção, exerceu uma crítica pungente ao sistema institucional a partir das percepções do seu tempo.

O curador Jochen Volz⁶³, quando questionado sobre a influência e a pertinência dos questionamentos de Marcel Broodthaers na arte contemporânea, responde:

Atualmente, para jovens artistas, essas estratégias aparecem como dadas. Mas, em 1968, Broodthaers apresentou, na abertura de seu museu fictício, "Musée d'Art Moderne, Département des Aigles", em seu próprio apartamento em Bruxelas, séries de grandes prateleiras de madeira vazias e de reproduções de postais. Isso não é somente uma estratégia, mas também uma estética desconhecida até então. Hoje, essa poética oscilatória e muitas vezes irônica, que brinca com objetos "artísticos" e "não-artísticos" e também com a noção de falso, com as palavras e os significados, com a ficção e a realidade, pode ser encontrada fartamente na produção artística contemporânea. E é muito interessante e inspirador voltar a Broodthaers e ver como a articulação de sua obra formulou uma crítica contemporânea há mais de trinta anos⁶⁴.

É muito difícil não se remeter a essas práticas dos anos 60 e 70, como a de Broodthaers e as outras a que me referi aqui, e não tê-las como caras e, realmente, inspiradoras referências. Se hoje em dia temos introjetadas na possibilidade de atuação artística inúmeras possibilidades de ação e vivência, isso se dá por esse *background* de experimentações.

Pode-se dizer que o impulso para criação, entre produção artística, criação de outros espaços para reflexão dos anos 60/70 seja fruto de uma insatisfação, descontentamento e vontade de ruptura com o modelo tradicional de arte e circulação, bem como oposição ao idealizado espaço Cubo Branco. Contudo, como apontou Brian Doherty em seu livro *No Interior do Cubo Branco*:

Sem dúvida grande parte dos anos 60 e 70 tinha este tema: Como o artista encontra outro público ou um contexto em que sua visão minoritária não seja cooptada? As soluções apresentadas – local específico, temporária, sem comercialização, fora do museu, dirigida a um público que não o da arte, passando do objeto para o corpo e para idéia até a invisibilidade – não se mostraram inacessíveis ao apetite assimilador da galeria⁶⁵.

⁶² Sobre a *Section Littéraire*, ver CRIMP, Douglas. Ibid. p. 188 e 189.

⁶³ Foi co-curador da 27ª Bienal *Como Viver Juntos*, que teve curadoria geral de Lisette Lagnado, sendo o responsável pela organização da sala dedicada a Marcel Broodthaers.

⁶⁴ Disponível em: <<http://diversao.uol.com.br/arte/ultnot/2006/01/26/ult988u498.jhtm>> Acessado em 29 de fevereiro de 2008.

⁶⁵ O'Doherty, Brian. op. cit. p.113.

E como resposta a essa característica, a partir da percepção de que a produção artística sempre acaba sendo revertida em fonte econômica e/ou simbólica é que surgem as práticas de Crítica Institucional. Andrea Fraser, em seu texto “O que é Crítica Institucional?”⁶⁶, a entende como uma metodologia de *site specificity* criticamente reflexivo, – o que, segundo Fraser, se distingue das práticas *site specific* na medida em que amplia seu campo de ação para além do espaço físico-arquitetônico – se opo, criticando e tentando promover modificações na estrutura hierárquica e suas formas de poder. Gerações de artistas se sucedem, e por diferentes maneiras busca-se questionar a rede de intercâmbios que mantém o sistema de artes, entre instituição, artista, produção artística e público. Penso que, mais que questionar, é possível atualmente, criar alternativas que, além de se autogerirem, podem apresentar implicações com o meio artístico, possibilitando uma ação crítica e reflexiva.

Em meio a uma cidade como Florianópolis/SC, um grupo de artistas criou um dispositivo alternativo, um outro espaço em um lugar carente de eventos na área. Não que tenha sido por uma grande contraposição institucional, pois isso já é dado, vide a série de experiências já citadas aqui, e sem negar a questão da crítica institucional implícita nessa movimentação. Mas acredito que o impulso que nos motivou em torno da concepção do espaço Contramão e suas especificidades, adensando seus curadores, artistas expositores de diversas áreas e outras pessoas entre a comunidade artística local e amigos, foi a vontade de comunidade em torno da vivência artística.

As experiências curatoriais citadas até aqui e tantas outras fazem eco a experiências curatoriais experimentais contemporâneas, haja vista as de curadores como Hans Ulrich Obrist e Jens Hoffmann. Obrist, que começou organizando uma mostra em sua própria cozinha, concebe exposições nos mais diversos locais e formatos. Um dos locais amplamente explorados por Obrist é o espaço da publicação, como por exemplo, a exposição *Do It*, que teve início em 1994.

Trata-se de uma exposição-livro repleta de proposições de variados artistas, que tem por característica estender o desenvolvimento da ação ou o complemento do trabalho a quem tiver acesso ao volume, ou seja, o espectador. Regina Melim, que considera *Do It* uma referência direta para a exposição portátil *Por Fazer – PF* (Florianópolis/SC, 2007), considera que a temporalidade estendida tanto para a

⁶⁶ FRASER, Andréa. What is Institutional Critique? In: WELCHMAN, John C. *Institutional Critique And After* (Paperback). Distributed Art Pub.

exposição, que é um livro e portanto circula, como para realização do trabalho cria um tempo e um espaço relacional, ou seja, um *espaço de performance* reproduzível, pois prescinde da temporalidade de uma exposição convencional. Além do que, com esse exercício de alteridade, possibilita ao participante uma vivência e interação com o trabalho, propiciando que a experiência se transforme e se reconfigure a todo o momento, e mesmo que se torne uma outra coisa, diferente da proposição inicial.

Com a exposição *Next Documenta should be curated by an artist*, "A próxima Documenta deve ser curada por um artista" (2003), e *A exposição como trabalho de arte* (2003), o curador Jens Hoffmann transformou o espaço para discussão e reflexão em trabalho de arte. Com essa última realizada no Brasil, tendo formato de mostra, foi realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (RJ), contava com a participação de 11 opiniões-obra, entre artistas, curadores e críticos aqui residentes. Hoffmann, em seu texto de abertura da *Mostra*, defende a diversificação de modelos curatoriais, aproximando-se de estratégias da arte conceitual. Cita também como referência os realizadores de exposições Harold Szeemann e Pontus Hulten, que, assim como ele, a seu tempo pensavam que uma exposição também poderia ser entendida como um princípio ativo em si mesma.

O artista como curador é um texto escrito por Ricardo Basbaum pouco tempo antes de criar o designativo *artista-etc* para a exposição que o curador Jens Hoffmann realizou em referência ao fato de a *Documenta* 2003 ser curada por um artista. Este texto é escrito em função de sua participação como curador para edição do *Panorama da Arte Brasileira* em 2001 e girava em torno de sua própria prática no momento, problematizando justamente o trânsito do artista por outras funções que não apenas criador de obras de arte. Basbaum coloca em questão os determinismos de seu campo de atuação e, partindo do pressuposto de que os contornos do que pode ou não ser uma obra de arte se dissolveram, acredita que o mesmo acontece com a atuação do artista.

[...] Os limites que jogam com a determinação e a identidade do artista não mais se configuram em simples cruzamento de fronteiras (entrar e sair), mas sim enquanto delineadores de uma espacialidade que acaba conduzindo a vivenciar esses atravessamentos a partir de uma possível singularidade de inserção: escapar das determinações de um campo ou mesmo amplificar sua atuação a partir de uma deliberada mistura de linhas de identidade marcam também a seu modo o território do artista e suas realizações – traço muito claro em algumas das mais importantes

trajetórias artísticas do século XX, em suas superposições entre arte e ciência, literatura, filosofia, pedagogia, etc.⁶⁷

Analisando a experiência de curadoria, e mais especificamente a curadoria de artista, conduz seu pensamento no sentido de que o alargamento de suas funções propicia a descentralização do Eu, mas não necessariamente um aniquilamento da poética visual.

Esta movimentação para fora de si não deixa de ser uma condição do próprio exercício do gesto poético, que foge do *loop* narcisístico e busca hospedagem no corpo do outro – espectador, audiência, público... – mas que também pode ser encontrada no elenco de práticas daqueles artistas que se inscrevem na tradição de hibridização junto a poéticas alheias, em que buscam as singularidades da alteridade conforme se manifestam através de seu próprio jogo de corpo: o exercício de atividades – institucionalizadas em maior ou menor grau – de interlocução informal e produção crítica, por exemplo, ou de agenciamento de trabalhos e curadoria. Tais artistas de algum modo colocam-se como atravessadores a partir de quem múltiplas alteridades vêm se constituir discursiva ou espacialmente – mas o decisivo acaba sendo mesmo a (feliz) impossibilidade de anulamento da própria poética, cuja presença produz o tempero característico desta expressividade híbrida e múltipla: falar do outro sempre através de si mesmo é falar de si através do outro⁶⁸.

Uma recorrência dessa prática seria o regime de alteridade, que se estende pelo processo, a partir da condição de ser artista e, ao mesmo tempo, exercer, criar, colaborar inventivamente em outros campos de atuação. E neste movimento, se relacionar com *poéticas alheias*, atuando e interagindo em meio a *múltiplas alteridades*, sem compartimentar interesses; estando, atuando e complexificando a partir do adensamento entre experiências particulares e coletivas-compartilhadas.

Falando em exercícios de curadoria e experiência de agenciamentos, percebo o quanto se imbrica a experiência Contramão, por se tratar de um espaço de práticas, papéis e vivências que se entrecruzam em sociabilidade, conservando suas especificidades, ao mesmo tempo em que compõe um todo: instituição sem sede, uma casa que também é espaço, morador que é curador, artista que é curador, público que é visita, festa que é exposição, arte sem “arte”, etc.

⁶⁷ O artista como curador. In: *Catálogo do Panorama de Arte Brasileira*. São Paulo: MAM, 2001, p. 35-40. p. 35.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 36.



Espaço Contramão - Exposições Realizadas:

CASA DA JÔ – 01 de outubro a 30 de 2005

Curadoria de Tamara Willerding
Fazenda do Max – São José.

VIA LATERAL – 20 de novembro a 17 de dezembro de 2005

Curadoria de Teresa Siewerdt e Cesar Floriano
Córrego Grande – Florianópolis

A>DENTRO – 20 de janeiro a 20 de fevereiro de 2006

Curadoria de Adriana Barreto
Rio Vermelho – Florianópolis

DISPOSIÇÃO – 18 de março de 2006

Curadoria de Regina Melim
Agronômica – Florianópolis

QUEIMANDO A CUCA - DRAC – 1 de maio de 2006

Na Servidão Batuel Cunha e Garagem de D. Odília e Sr. Ageni, como proposta do curador-vizinho Cássio Ferraz.
Rio Tavares - Florianópolis

FOGOS DE ARTIFÍCIO – 17 e 30 de junho de 2006

Curadoria de Julia Amaral
Rio Tavares - Florianópolis

"COMO VIVER MELHOR - não leve a arte tão a sério" - 5 e 12 de agosto de 2006

Curadoria de Aline Dias e Diego Raick
Fortaleza da Barra – Florianópolis

JOGO DO BICHO – 23 de setembro a 14 de outubro de 2006

Curadoria de Fernando Boppré
Kobrasol - São José

SE NÃO CHOVER – 2 de dezembro de 2006

Curadoria de Sandra Favero
Ponta do Sambaqui – Florianópolis

Projeto Contramão n. 10 - OBSERVATÓRIO MÓVEL DE PAISAGEM - 26 de maio a 26 de junho de 2007

Curadoria de Nara Milioli
Florianópolis/SC

A imagem do viajante – 25 de agosto de 2007

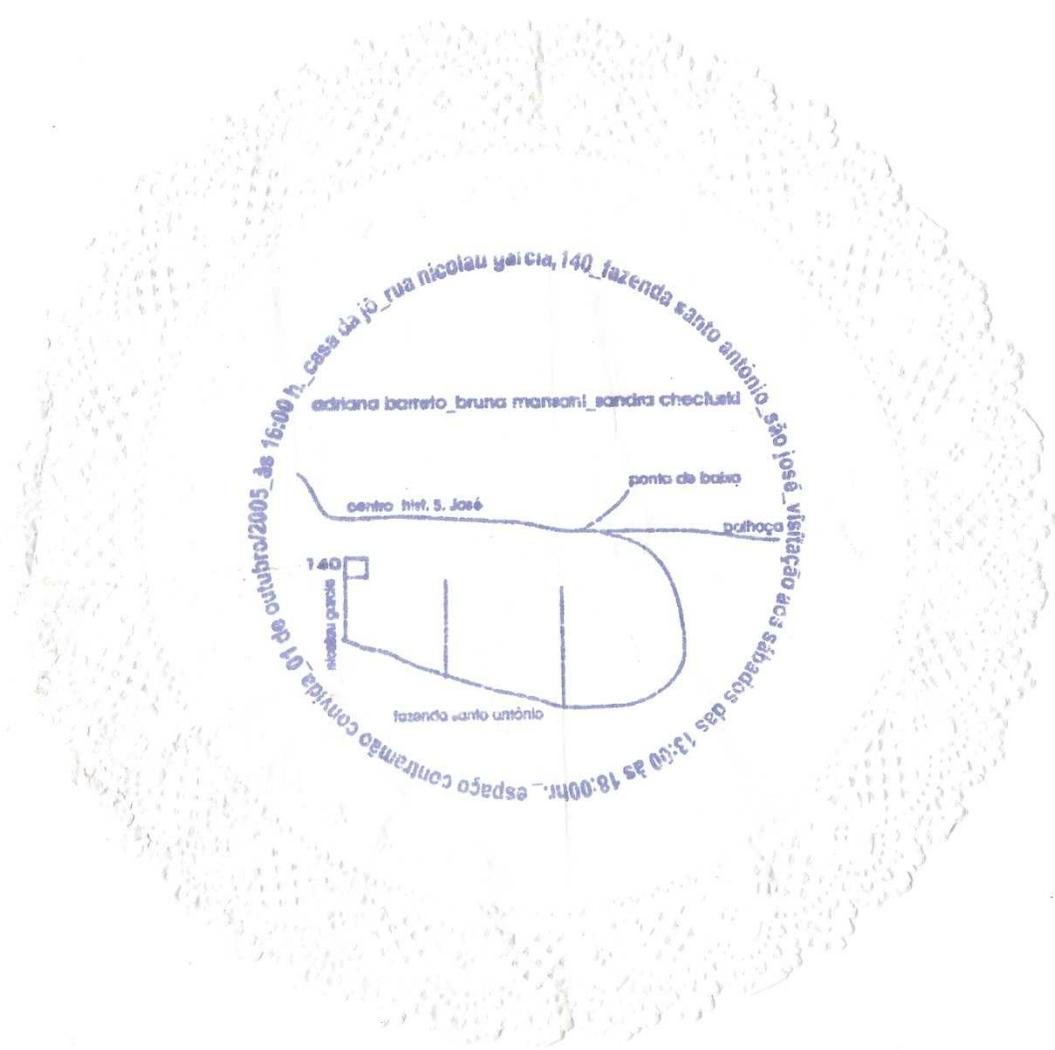
Curadoria de Maria Araújo
Florianópolis/SC

espaço contramão na e/ou: acampamento – 29 e 30 de setembro de 2007

Curadoria de Goto
Curitiba/PR

Dois Anos Depois – 06 de outubro de 2007

Curadora Zulma Borges
Florianópolis/SC



via lateral

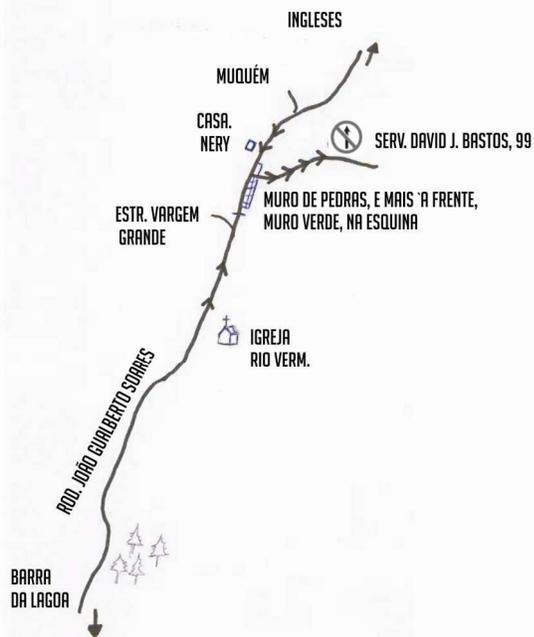
ABERTURA : 20/11

16:00 - CAFÉ

21:00 - AMBIENTE SONORO

DE 20/11 A 17/12. VISITAS SOMENTE AOS DOMINGOS. OUTROS DIAS DA SEMANA MARCAR COM ANTECEDÊNCIA : (48) 32349848

A > DENTRO



ESPAÇO CONTRAMÃO CONVIDA:
A > DENTRO
ABERTURA: 20/01/2006 17H
VISITAÇÃO: AOS SÁBADOS OU AGENDAR NO TEL 3269 94 71
CASA DE ADRIANA BARRETO, SERVIDÃO DAVID JOSÉ BASTOS, 99
RIO VERMELHO, FLORIANÓPOLIS/SC

PNR 31415
CARLOS PSP
FLORA HOLDERBAUM
GIORGIA MESQUITA
JULIA AMARAL
RUBENS MARIANO
TAMARA WILLERDING

diSPosição



POPA DE DESTINAÇÃO A DISPOSIÇÃO:

DR. CARLOS ALBERTO DE MOURA
 DR. CARLOS ALBERTO DE MOURA
 DR. CARLOS ALBERTO DE MOURA
 DR. CARLOS ALBERTO DE MOURA

LACERIO PEDRONI
 ALCA CABRAL

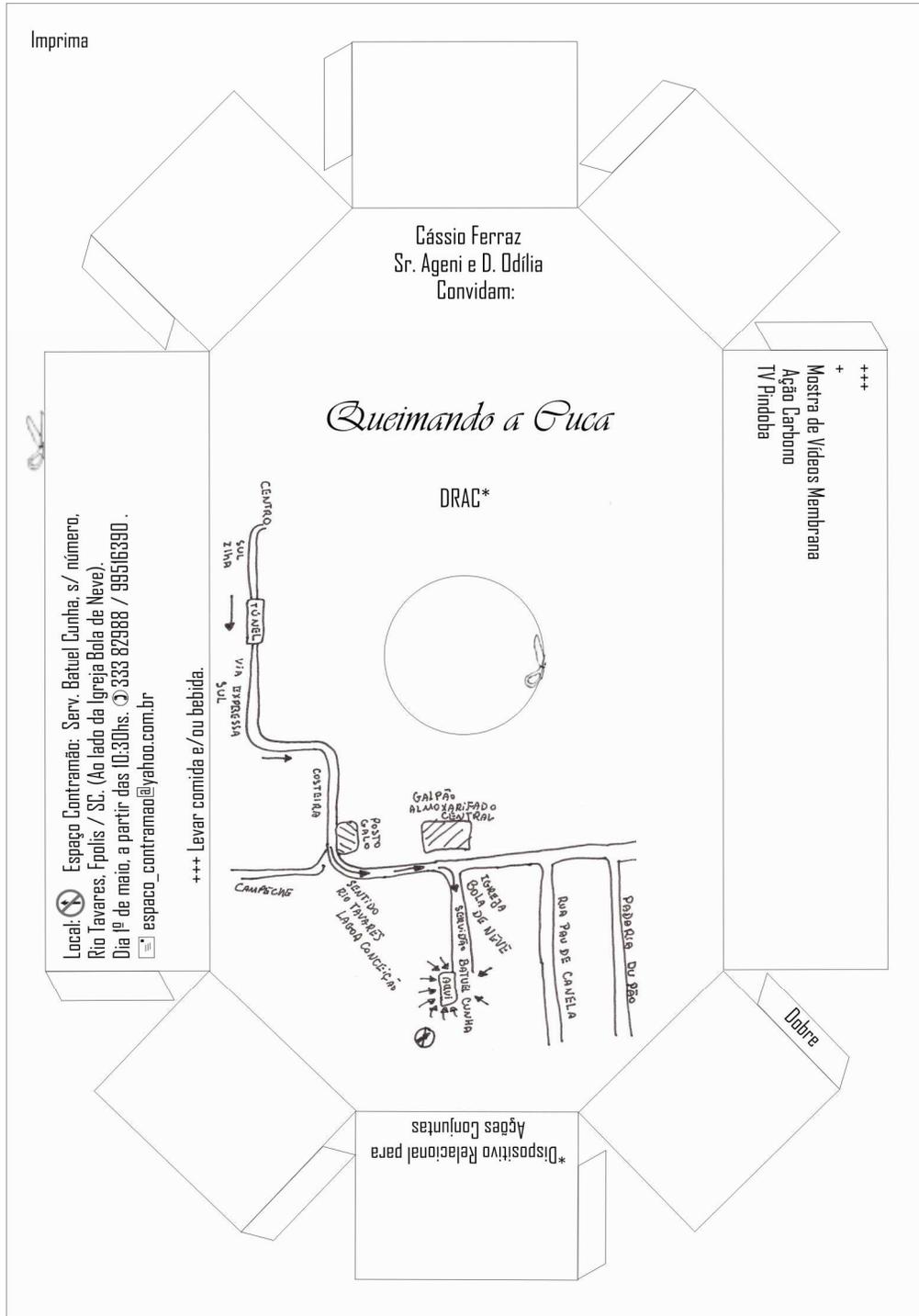
MICHEL CRISTIANO • VITIM FALCO • CARLA SACCAVINI
 ALCA CABRAL • LUIS RODOLFO AMES • RICARDO BASBAUM
 JOSE ANTONIO BARRETO

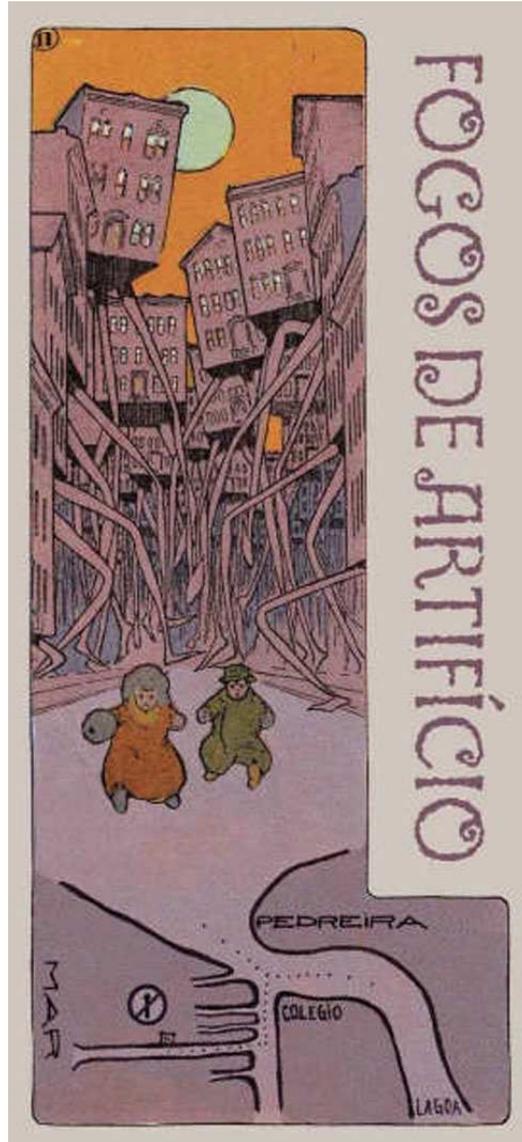
CLAUDIO NEIRELIS • LUCIA KOCH • MARGA FUNTEL • OSCAR SANT'ANNA
 VITIM FALCO • LUIS RODOLFO AMES • JOSE ANTONIO BARRETO
 RICARDO BASBAUM • JOSE DE QUADROS • LACERIO PEDRONI • ANA
 CONDADO • MARCELO SCARDINO • CASSIA PEREIRA • PAULO STOLF
 COMISSÃO VASCONCELOS • REGINA STACHIN • CLORETE ASSUNTI
 ALCA CABRAL • TEREZINHA

Organizado por

ESMOLA CONTRA O ABANDONO DE ANIMAIS

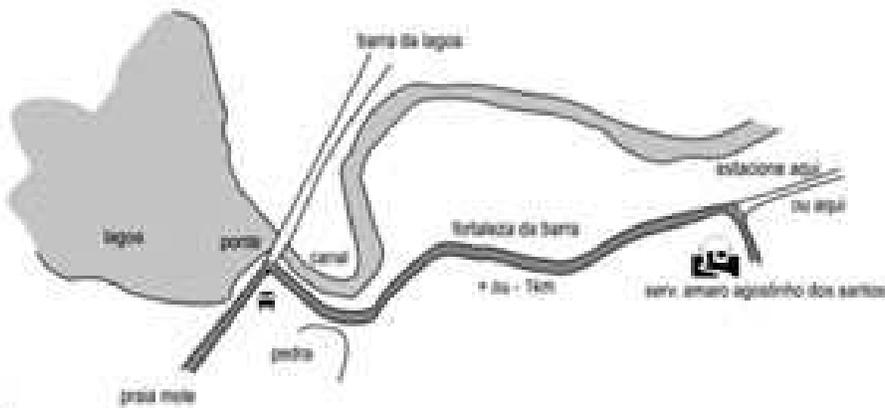
Imprima





elisa noronha
fernando lindote
julia amaral
marta martins
raquel stoff
sandra favero
zé lacerda

como viver melhor não leve a arte tão à sério



exposição do projeto contramao na casa de diego rayck e aline dias

dia 29 de julho de 2006 (sábado)
a partir das 16h

servidão amaro agostinho dos santos, 24
(última servidão a direita)
fortaleza da barra da lagoa
(48) 32 32 32 94
espaco_contramao@yahoo.com.br

visitação nos dias 5 e 12 de agosto
a partir das 16h



2019 PRETO DO TOPO MARACÁ - RUA FERREIRA, 110 - JARDIM BOTANICAL - SÃO CARLOS - SP - 13506-900
 0800 20 11 320 - (51) 3333 3333
 WWW.PRETODOTOPO.MARACA.SP.GOV.BR

JOGO DO BICO

CARLOS AZEVEDO
 DEPARTAMENTO DE SAÚDE PÚBLICA
 SECRETARIA MUNICIPAL DE SAÚDE
 MUNICÍPIO DE SÃO CARLOS

Rua Charles
 Ferrari, 608
 Apto. 204 (2º)
 Ed. Fernanda
 Kobrasol
 3247-5587

RUA
 SERRA
 BRANCA
 RUA
 HENRIQUE
 SCHWABE

AV. CENTRAL
 ENTRAR NA
 BINGO ST. RUA À
 CENTRO ESQUERDA

BINGO
 HENRIQUE
 SCHWABE

BINGO
 HENRIQUE
 SCHWABE

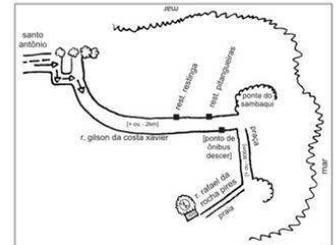




diego de los campos, isabela sielski, juliana crispe,
 josé luiz kinceler, rubens oestroem, yara guasque

de ônibus
 ticen: plataforma b: sto. antônio (último ponto)
 titri: sto antônio (bairro) (ao lado do lagoa)
 tisan: sambaqui (bairro)

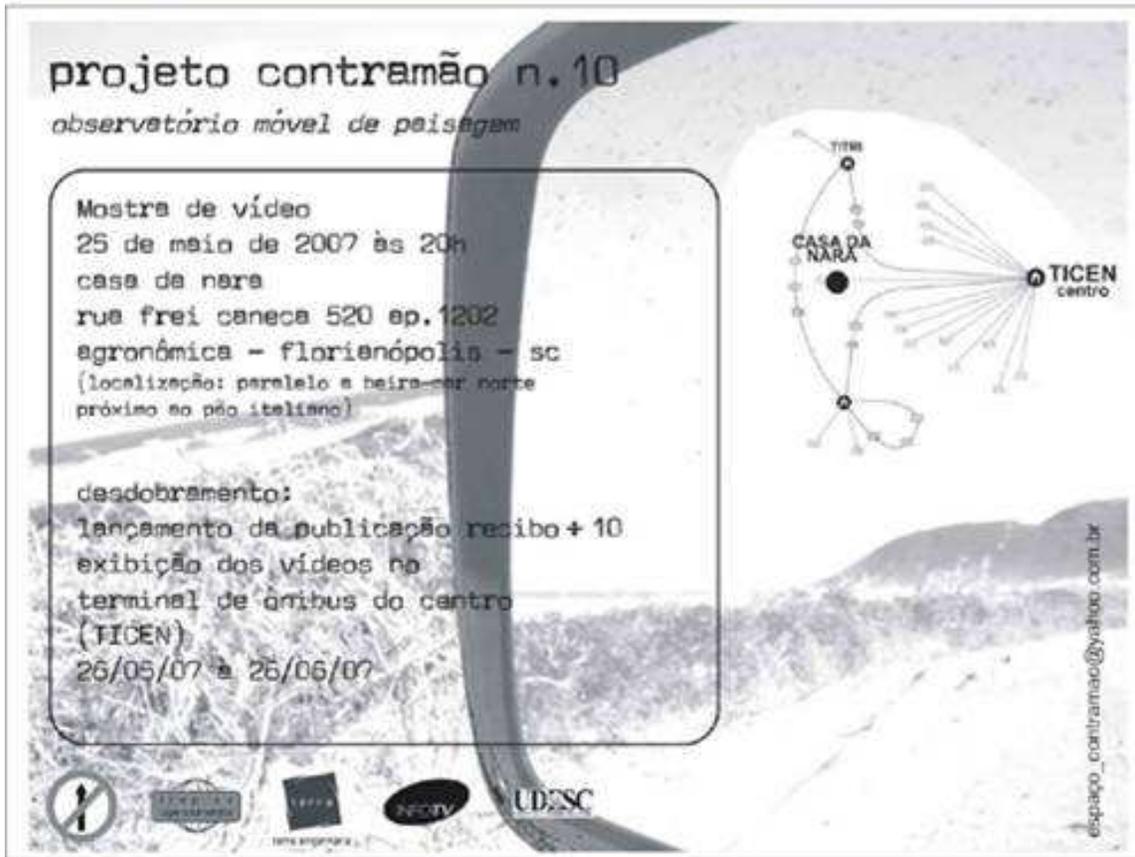
... passando pela ptacinha, caminhas + ou - 800m. em
 tua sem calçamento, passando por uma ptacinha, seguindo
 por um morro, aí uma leve baixada, um bambuzal a
 direita e, então, contornamão: ...se não chover...
 [caso chova o evento fica automaticamente transferido para o sábado seguinte]



....se não chover....
 2 de dezembro de 2006, 16:00hs



rua rafael da rocha pires, [uma continuação da gilson da costa xavier] 3660 - sambaqui
 telefone [48] 3335 0055 / espaçocontramão@yahoo.com.br - foto: carolina correia favero



ALESSANDRA PACHECO - ALE TEIXEIRA - ALINE VOLKMER - BRUNO ROCHA
 CAROL SEILER - EMANUELA MELLO - GIANA TRAPLE - MÔNICA PRIORI
 MARIA HELENA RODRIGUES - PATRÍCIA LAUS - PERLA FERREIRA
 KARINA SEGANTINI - RYAMA GABECH - SÉRGIO BECK - SILVIA SATO

PARA **VOCE** DO **ESPAÇO CONTRAMAIO**

LINHA **A IMAGEM DO VIAJANTE**

DATA DE EMBARQUE	HORARIO	POLTRONA	DIA DA SEMANA	PLATAF
25/08/07	16:00	X	SÁBADO	X

Nº	PREFIXO DA LINHA	OPCIONAL	TIRAGEM
0128	XXXXX	PRATO OU BEBIDA	200

TARIFA	VIA	EDIÇÃO	CURADORA/RESIDENTE
XXXXX	2ª	11ª	MARIA ARAÚJO

 **E MAIS**
 APRESENTAÇÃO DO CORAL DA UDESC
 COLETIVO POSTAL

SEGURO FACULTATIVO PRÊMIO R\$ * * * VIAGEM COM ACOMPANHANTE * * *

O PASSAGEIRO GUARDARÁ SEU BILHETE PARA FINS DE FISCALIZAÇÃO EM VIAGEM

Agradecimento especial à Kénia M. Rodrigues.

vindo pela
ivo silveira

endereço
r. josé lins do rego, 288
bairro: bom abrigo



parada de ônibus (abraão)







Convite



“DOIS ANOS DEPOIS”

Bernadete Amorim ✕ Eliane Veiga ✕ Flávia Duzzo

Gabriela Queiroz ✕ Giovana Zimmermann ✕ Jandira Lorenz

Kamilla Nunes ✕ Patrícia Laus ✕ Rodrigo Cunha ✕ Tati Rosa

Grupo Kinosfera:

Leonardo Benicio ✕ Luciano Ruas ✕ Eduardo Ferreira ✕ Vinicius Simões

Adriana Barreto ✕ Bruna Mansani ✕ Tamara Willerding | Performance

Cacildo Silva | Violão

Tals de Amorim | Canto

+

Curadoria de Zulma Borges

Você está convidado para minha festa!

Será no dia 06/10/07 às 17:00 horas.

Local:

*“Dois Anos Depois” é um encontro, uma celebração!
Com muita alegria aceitei o convite para
abrigar esse evento em minha casa.*

Estou contando com você.

Abraços,

Zulma Borges

3.3 Iniciativa de artistas

(configuração de atuação)

Desde o surgimento do Espaço Contramão, muitas histórias, muitos adensamentos e modificações daquilo que inicialmente se pensou apenas como uma exposição em uma residência nos deu estofa e maior versatilidade para criar e lidar com as diferentes situações que se configuram a cada edição. A última exposição ocorreu em outubro de 2007 e foi uma edição de aniversário intitulada claramente como tal: *2 Anos Depois*, com a curadoria realizada pela artista e amiga Zulma Borges.

Esta exposição contou com uma peculiaridade, um diferencial proposto pela curadora Zulma Borges. Na primeira reunião, ao apresentar sua idéia para a exposição, ela nos explicou que gostaria que nossa atuação fosse acentuada, que a presença tivesse uma evidência maior e que realmente desempenhássemos um papel mais claro, diferente do que ela havia acompanhado com relação à nossa postura em edições passadas. Imediatamente, explicamos que nosso interesse sempre foi estar à disposição, porém, sem interferir ou atravessar as configurações envolvidas a cada edição do espaço, uma vez que em algumas ocasiões o evento tem se desenvolvido independente de nossa presença no dia da abertura. Zulma, insistindo em uma participação mais ativa de nossa parte para esta edição de aniversário, pediu, então, que pensássemos sua proposta como uma espécie de performance. Ou seja, tratar nosso agenciamento como obra integrante desta exposição.

Nossa ressalva estava relacionada à postura que adotamos em relação ao espaço, na tentativa de manter sua identidade independente de sua concepção. O primeiro momento em que essa situação surgiu como questão foi em junho de 2006, em



que fomos convidadas a falar sobre o projeto em um jornal local como prévia e divulgação da exposição *Fogos de Artífício*, que teve como curadora/residente a artista e amiga Júlia Amaral⁶⁹. Todavia, nessa situação houve a insistência em colocar a imagem das três artistas/organizadoras que conceberam o projeto segurando a placa, ao invés de, por exemplo, uma de suas fachadas, ou imagem da exposição, etc. A partir de então, passamos a ficar mais criteriosas quanto a este tipo de exposição, pois considerávamos que a ênfase deveria ser dada ao evento, artistas e curador/residentes do momento.

Aceitamos o convite, percebendo que, como artistas expositoras, executaríamos uma ação diferenciada no envolvimento com o espaço. Se nossa deferência e o foco de atenção sempre foram direcionados ao misto resultante entre curadoria e conceito proposto pelo curador/residente, concretizados com a exposição, os artistas e suas intervenções, nessa situação estava incluído um diferencial. Refletindo sobre nossa atuação relacionada ao convite que acabáramos de receber, pensamos em uma ação performática, que dialogasse e jogasse com a própria função que desempenhamos a cada edição.

Realizamos uma performance cujo título informal foi *Visita Guiada*. Vestidas com um avental, confeccionado especificamente para esta situação, entregávamos senhas na entrada (o símbolo do contramão, 2:2cm), colocando-nos à disposição para acompanhar e apresentar os trabalhos distribuídos nos diversos cômodos do espaço/residência.



Curadora/Residente Zulma Borges com Adriana Barreto, Bruna Mansani e Tamara Willerding, no momento do parabéns, na décima terceira edição, *2 Anos depois*, outubro de 2007, still de vídeo

⁶⁹ A curadora/residente Júlia Amaral convidou uma série de artistas locais como o *ErroGrupo*, *Tchais*, *Traplev*, inclusive Adriana Barreto realizou um trabalho como artista convidada, entre outros, além do que a curadora/residente Júlia Amaral denominou como *participação interurbana* da curadora Ana Paula Cohen, que montou trabalhos de Nicolás Robbio, Angela Detanico e Rafael Lain para sua exposição-celebração *Fogos de Artífício*, 6ª edição do espaço Contramão.

Para quem fizesse o circuito conosco até o final, era entregue um pacotinho em forma de brinde de aniversário (espaço Contramão comemorando dois anos), que continha múltiplos de vários artistas que já haviam exposto no espaço desde seu início e alguns artistas que, mesmo não tendo exposto, foram convidados para desenvolverem múltiplos para o pacotinho. Ele também continha duas referências: um retalhinho do tecido do avental das artistas e uma imagem adesiva das três organizadoras usando uma indumentária confeccionada na época da abertura do espaço, em outubro de 2005, que usamos em algumas ocasiões onde queríamos divulgar sua abertura.



Performance *Visita Guiada*, décima terceira edição *2 Anos Depois*, outubro de 2007



Performance *Visita Guiada*, com os múltiplos distribuídos aos participantes e o bolo de aniversário décima terceira edição *2 Anos Depois*, outubro de 2007

Penso que, com esta performance, ocorreu a intensificação do entusiasmo pelo aniversário do Contramão – é interessante ressaltar que a exposição era em formato de aniversário, com bolo, brigadeiro e parabéns – e em meio a isso, uma confraternização maior entre os presentes, que se organizavam para as visitas guiadas, conhecendo os trabalhos e artistas presentes no local. O que se converteu também em uma experiência que nos fez refletir sobre o caráter de nossa atuação, a autonomia do Contramão, as trocas de papéis, a contaminação constante e sobreposição de espaços.

Fazendo uma menção à distinção que Allan Kaprow faz em seu texto *Art Which Can't Be Art*, entre uma prática *an-artística* e a de *apropriação*, remetendo aos *ready-mades* de Duchamp⁷⁰, esclareço que não é de nosso interesse a *apropriação* da congregação que se forma, e sim a convivência em seu meio. Neste mesmo texto, o artista exemplifica sua prática como a de *an-artista*, descrevendo sua vivência cotidiana de deleite e reflexão ao escovar seus dentes pela manhã. Por mais estapafúrdia que possa parecer, gostaria de estabelecer uma relação, pois, conforme Kaprow vai discorrendo sobre as sensações, cada ato e do quanto ele transformou essa ação banal, corriqueira, rotinizada e mecânica em um exercício de atenção, vivência e de ampliação desse momento para muito além do simples ato, percebi que a experiência pretensamente protocolar, burocrática e de bastidor da organização de cada edição do Contramão, para nós, existia como uma resignificação contínua, plena de vivência e reflexão.

Dar suporte ao curador/residente (o tanto quanto somos requisitadas) e acompanhar sempre que possível as montagens; perceber as idéias que se formam a cada exposição relacionadas à poética de cada artista; perceber a rede de pessoas que se forma a cada edição entre os que já conhecem e o público incidental (formado muitas vezes por parentes, vizinhos, filhos), trata-se, a meu ver, de uma vivência que não é apenas do âmbito da arte, mas extremamente aderida à vida. Percebo essa experiência, assim como Kaprow ao escovar seus dentes, como um exercício de atenção e percepção, a partir da presença plena do momento: seja como organizadoras, seja como espectadoras, por vezes como expositoras a convite do curador/residente.

⁷⁰KAPROW, Allan. *Art Which Can't Be Art*. Disponível em: <<http://readingbetween.org/artwhichcantbeart.pdf>> Acesso em março de 2008.

O artista-pesquisador Ricardo Basbaum nos trouxe sua concepção sobre *artista-etc*, aquele que deixa de lado a função de artista em tempo integral e abre seu campo de atuação sem se moldar em categorias, diluindo seu fazer na vida. Em suas palavras, “[...] quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista escrevemos ‘artista-etc’ (de modo que podemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc.⁷¹.” Aliado a visão *an-artística* de Kaprow, essa peculiaridade remete ao entendimento sobre a atuação do artista hoje e, neste caso, aplica-se diretamente às práticas colaborativas do espaço Contramão.

A idéia de mobilidade não se restringe apenas à instância física, ou seja, os lugares de ocupação do espaço Contramão, pois a própria idéia do espaço já vem carregada de ideologias e conceitos que visam a questionar e problematizar o sistema de arte: seja a partir de práticas curatoriais, espaços expositivos, exposições, recepção obra-espectadores, seja na relação artista-curadoria. Assim como nosso papel, sem dúvida, não é estático, tendo em vista que Tamara Willerding, além de agenciadora, foi a primeira curadora/residente com a *Casa da Jô*, edição de lançamento do espaço Contramão em outubro de 2005, quando eu e Adriana Barreto fomos artistas, juntamente com a artista Sandra Checluski; Adriana Barreto fez a curadoria da 3ª edição, *Via Lateral*, em novembro de 2005, e Tamara Willerding estava entre o grupo de artistas expositores, assim como Adriana, que foi uma das artistas da 6ª edição *Fogos de Artificio*, da curadora/residente Júlia Amaral. Toda essa mobilidade no exercício de funções explicita o fato de que podemos, além de agenciadoras, ser curadoras, artistas, espectadoras, estabelecendo a proposição do espaço Contramão como um fluxo crítico para se posicionar no interior de um sistema de arte.

O interesse artístico, a postura de atuação a partir do ponto de vista de artistas que somos, sempre esteve presente tanto na concepção da idéia quanto na percepção das atuações, pois consideramos qualquer atitude que façamos imbuídas de interesse, percepção e vontade de vivência artística. Talvez pouco importe o teor de nossa atuação, uma vez que a dúvida seja mesmo um componente importante para essa questão. Mas é certo que a grande motivação para criar o espaço Contramão foi a

⁷¹ BASBAUM, Ricardo. I Love Etc.-Artist. In: Jens Hoffmann(Ed.) *The next Document should be curated by na artist*. Frankfurt: Revolver Archiv für aktuelle Kunst, 2004. p. 21.

vontade de poder desfrutar dessas situações artísticas com uma maior frequência, conhecer artistas e diferentes intervenções, integrar áreas e possibilitar acesso aos trabalhos em locais diferenciados dos modelos propostos nas instituições existentes na cidade. O que descentraliza, relativiza e, principalmente, integra espaço e categorias como artista, curador, organizador e público. Posição esta aliada às características de diluição da arte na vida postuladas por Allan Kaprow, por exemplo, e experimentada em larga escala e diferenciadas maneiras a partir dos anos 1960 e 70 sendo resgatadas a todo momento, a exemplo das experiências dos curadores Obrist e Hoffmann, e as práticas locais citadas neste volume.

3.4 Espaço Contramão

(participação e colaboratividade)

Cada exposição-evento acontecida até então é rica em produção visual, conserva peculiaridades, riquezas de vivências, relatos entusiasmados, prenhes de um coeficiente artístico que por vezes se explicita e por vezes se dilui nesta rede colaborativa construída. Pensar nas dimensões participativas como tenho feito até então nesta dissertação, buscando pensar a partir das diferentes maneiras de dialogar com o meio artístico, por vezes de maneiras subjetivas e silenciosas, e por outras conclamando, implicando participação tanto das diferentes instituições e público é se colocar em uma posição de constituição e modificação multilateral e imprecisa.

Claire Bishop, em seu texto *Viewers as Producers*, discorre sobre a participação do público em trabalhos de arte sob o prisma da dimensão social dessa relação que envolve trabalho, obra, propositor, em que, segundo a autora, se tenta colapsar as distinções entre performance e audiência, profissional e amador, produção e recepção, dando uma ênfase na dimensão coletiva dessa experiência. Para tanto, a autora aponta três características, sendo estas, voltadas para trabalhos de arte que envolvem a participação ativa do “observador” envolvido nas situações.

A primeira seria o que chama de Ativação, criação de um sujeito ativo no processo, que se conecte, seja através da participação física, seja simbólica, à sua própria realidade política e social. A segunda seria a Autoria, na qual se evidencia a questão que concerne a trabalhos nos quais a cessão ou o compartilhamento de autoria

entre propositos e participador está presente. Apesar de dotar o trabalho de maior risco e imprevisibilidade, coloca em questão um modelo mais igualitário e democrático que a criação do trabalho por um único artista. A terceira, o senso de Comunidade, aponta para a percepção da crise na comunidade e responsabilidade coletiva como contraponto à alienação e aos efeitos de isolamento do capitalismo, característica que potencializaria a restauração do compromisso social através da elaboração coletiva de significado. Para estes três pontos, Ativação, Autoria e Comunidade, que estariam presentes de um modo geral nas práticas contemporâneas, Bishop aponta raízes no *Situacionismo*, uma vez que já nos escritos de Guy Debord, co-fundador da internacional situacionista, está presente a invariável crítica ao capitalismo espetacular. O que, desde então, teria colocado diretamente a questão da participação em cena.

Proposição de situações como contraponto à *Sociedade do Espetáculo* se converteriam em experiências diferenciadas, em um jogo de atenção a partir do espaço cotidiano de trânsito e convivência social, oportunizando experiências “reais” como contraponto ao apelo *espetacular* ressaltado pela sociedade de consumo e sua ode às imagens e midiatização da vida. O intento de intervir neste espaço e de propor situações e possibilidades de diálogos diferentes dos costumeiros faz com que as ações adquiram corpo, porém, em primeira instância, diluídas no espaço e completamente entregues a um campo de relações no qual nem espectador, nem artista e nem obra existem, apesar de serem, negando titulações – um dos pressupostos *situacionistas*. E ele se intensifica ao usufruir e apropriar de meios e situações comuns redimensionando-os, transformando-os em algo diferente pela simples reflexão e mudança de ponto de vista e vivência e, principalmente, na intensidade perceptiva de uma situação.

E com relação à vivência e percepção, gostaria de tentar reproduzir em palavras parte da vivacidade de uma experiência Contramão. Faço este relato perceptivo a partir de meu ponto de vista sobre sua nona edição **...se não chover...** Trata-se de um passeio pelo evento, suas particularidades e peculiaridades. É um fragmento, uma pequena parte, apenas de uma exposição, mas a partir de um olhar que se propôs atento e entregue, e que pretende dar uma dimensão de – assim como em todas as suas edições – um momento prenhe de arte e de vida.



Contramão

espaço móvel que migra através de residências e outros espaços, propondo intervenções artísticas fora do ambiente institucional. Por concepção ele se molda e se adapta de acordo com o espaço de ocupação do momento e a configuração das pessoas envolvidas. Ou seja, a cada mês ou exposição o evento acontece em um lugar diferente, tendo seu proponente como curador, que delimitará, que delimitará espaço, artista(s), período e horário de visitação.

Ao agendar sua casa como Espaço Contramão você precisa estar ciente de que:

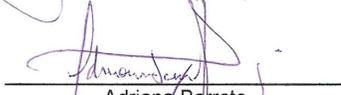
a placa (símbolo contramão) ocupará a fachada, ou local de visibilidade no acesso à residência, durante o período em que a mesma dá abrigo ao Espaço;

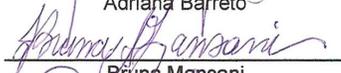
- Espaço Contramão propõe como “trabalho” ao curador/residente a elaboração de uma concepção curatorial para sua residência e convidados;
- cabe ao curador/residente delimitar o espaço possível disponível à intervenção;
- definir e contactar o(s) artista(s) de seu interesse;
- estabelecer horários propícios para visitas;
- os convites tem por concepção o alternativo e o baixo custo. Sua criação, será discutida entre curador e organização, que o financiará. A divulgação se dará pelo convite impresso, via email, mídia escrita e falada;
- O convite deverá estar pronto para impressão no prazo máximo de 15 dias antes da abertura;
- eventos ocasionais também podem acontecer no período de permanência do mesmo em sua residência, mediante conversação e organização prévia;
- caso haja interesse do curador/residente em oferecer coquetel, será promovido pelo mesmo, juntamente com os expositores;

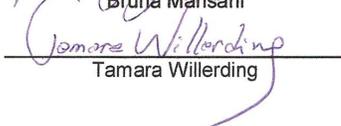


- Contramão possui uma biblioteca em constante formação, disponível para consulta, que acompanha cada exposição, e se encontrarão sob sua responsabilidade a localização e o cuidado;
- ao finalizar o processo é solicitado ao curador uma reflexão escrita sobre a experiência Contramão. Convidados e participantes do evento, que tenham interesse em produção de texto sobre sua experiência, intervenção, exposição e pesquisa, no mesmo, também estão convidados e poderão encaminhar para o endereço espaco_contramao@yahoo.com.br .
- essa produção textual, bem como as imagens poderão ser utilizadas para reflexão e divulgação do Espaço Contramão via internet, ou publicações impressas;
- o Espaço Contramão habita um mesmo espaço-residência por no máximo 1 mês;
- a organização contramão se coloca a disposição no decorrer dos trâmites, auxiliando o processo de desenvolvimento do evento estando mais, ou menos presente, mediante o interesse do curador/residente;
- o curador/residente pode discordar, sugerir e/ou modificar estas clausulas, mediante discussão (comissão organizadora + futuro curador/residente).


Sandra Maria Correia Favero


Adriana Barreto


Bruna Mansani


Tamara Willerding

3.4.1 ...se não chover...

(uma experiência)

...se não chover... era o título da exposição que aconteceu no espaço Contramão em um sábado, 2 de dezembro de 2006. Para a nona edição: **...se não chover...**, era mais que um título, e sim uma condição real de existência, pois a realização do evento estava claramente conectada à condição de perceber o tempo, pois, se chovesse, a exposição seria adiada. **...se não chover...** como chegar? Não apenas uma rua e um número, mas uma prévia de paisagem: “passando pela pracinha, caminhar + ou – 800 m. em rua sem calçamento, passando por uma prainha, seguindo por um morro, aí uma leve baixada, um bambuzal à direita e, então, contramão: **...se não chover...**”⁷²



Sandra Favero, ao receber o Espaço Contramão em sua residência, convidou seis artistas para entrarem num diálogo com o que acredita ser o ponto forte de seu espaço-residência, a natureza. Em suas palavras, “[...] quando propus participar do Projeto Contramão pensei imediatamente qual seria o momento ideal. Surgiu à vontade de oferecer o meu (nosso) espaço numa época de calor, sol, por que é o que faz sentido para a ocasião. Moro num lugar onde a paisagem toma conta da casa, então, nada mais acertado do que convidar artistas a intervirem com seus trabalhos, num momento experimental, para fazerem parte dela. Todos eles afetuosamente próximos, por admiração, por amizade, por afinidades. Num momento de alegria e arte...”⁷³

O jardim, local onde estavam os trabalhos, é um espaço no fundo da casa, em declive como um barranco, a subida era um desafio, mas estar lá, no meio das plantas,

⁷² Texto que compunha as informações do convite impresso.

⁷³ Texto integrante do convite virtual da 9ª edição do espaço Contramão.

do mato e de onde coisas estavam acontecendo, para além do que talvez se pudesse perceber, tornava a experiência cada vez mais instigante.



Intervenção de Rubens Oestroem, dezembro de 2006

Um dos trabalhos que visualmente se destacava era o de Rubens Oestroem. Era uma construção, como uma tenda, e em seu interior havia um banquinho que abrigava duas pessoas. Ao se sentar, logo à sua frente havia uma pedra, aparentemente do próprio jardim, e sobre ela, numa tábua, gravada a frase-recomendação: “Quinze minutos de silêncio”. Sozinho ou a dois, o convite estava feito, sentar-se sob aquele espaço, olhar a vista do mar do alto do jardim e compartilhar com o entorno, quinze minutos do seu silêncio. O silêncio, a consciência do que se ouve, do quanto se ouve ou do quanto se presta atenção, do que se tem possibilidade de escutar foram questões que me suscitaram pela vivência do trabalho.



Intervenção de Diego de Los Campos, dezembro de 2006



Intervenção de Juliana Crispe, dezembro de 2005

O exercício de se colocar a ouvir algo que aparentemente não te devolve imediatamente e racionalmente algum tipo de retorno audível concreto, a não ser o da experiência de se dispor a ele, era uma peculiaridade que, para além da proposição de Rubens, se estendia e mesmo se intensificava no trabalho de Diego de Los Campos, outro dos artistas do **...se não chover...** Ele distribuiu pelo espaço do jardim, quatro dispositivos para audição que aparentemente funcionavam naquele local como catalisador e potencializador do espaço sonoro em que estavam instaladas, estando à disposição para experimentação.

Sete elementos inseridos no jardim, múltiplos de um presente, numa restituição despreziosa, compuseram a intervenção de Juliana Crispe. O que em princípio, como intenção de ação poderia passar despercebido tornou-se jogo de encontros pelo espaço. Numa interação silenciosa, ou como num jogo declarado de “caça ao tesouro”, ao longo do dia os mais persistentes vangloriavam-se de seus intentos e descobertas. Essas formas, pouco a pouco durante o dia converteram-se em convite à perceptividade do entorno, entorno este que, de modo particular, se reconfigura de passivo espaço receptor para um terreno com particularidades e tempo próprios.

Para além do indivíduo em relação com a casa, o Espaço Contramão do mês, e de uma apreciação apenas intimista e/ou individual, o trabalho de José Kinceler era um convite a uma intervenção direta no espaço-jardim-residência, ou seja, uma plantação de rabanetes. Na semana que antecedeu o evento, ele distribuiu pessoalmente o que chamou de *Cápsulas Relacionais* (duas vagens de rabanete por pacotinho). E ele explica que elas foram retiradas de seu próprio terreno, fruto de seu próprio cuidado.



Plantação em parceria de rabanetes pelo jardim como proposição de José Kinceler, dezembro de 2006



Elas foram, então, distribuídas com a recomendação de que fossem semeadas no terreno da Sandra Favero e que o momento do plantio fosse compartilhado com uma outra pessoa presente no momento da exposição. Seja trazendo sua semente e companhia, seja sendo convidado e/ou convidando na hora, diferentes locais do espaço em breve estariam delatando os vestígios da escolha e presença dos pares de semeadores. E a previsão já anunciava, dentro de 1 mês e 15 dias, colheita de rabanetes!

Se as relações entre a casa de Sandra Favero, as intervenções em seu jardim, as pessoas presentes nesse sábado e as imbricações possíveis entre proposições e indivíduo já puderam ser insinuadas neste relato, dois trabalhos podem ainda trazer outros elementos a se pensar, como o entorno; a comunidade onde se habita.

Bolinhas dentro de copos de vidro dispostos no chão, abaixo das janelas laterais, compõem a frase *Mar Memorial Dinâmico*. Quem olhasse atentamente poderia perceber que no copo havia líquido e que essas bolinhas estavam de fato embebidas. De todas as relações, efeitos e força que essa frase pode trazer ao ser lida, como não pensar efetiva e diretamente na praia que tinha acesso no atravessar da rua. Sua beleza, o deleite do desfrute e, conseqüentemente, a valorização do bairro residencial e preservação do hábitat.

Se formos pensar em dinamismo, relacionado à beleza, desfrute e localização, como não pensar também em dinheiro, especulação imobiliária e danos à natureza? O último trabalho à relatar é o de Isabela Sielski. A artista chegou após o início do evento e sua ação, que se intitulava *Paisagens Vermelhas*, aconteceu na praia, em frente a um grande condomínio que estava sendo construído, onde antes era casa de pescadores, pouco antes de sua chegada.



Intervenção de Isabela Sielski na praia do sambaqui, dezembro de 2006 (detalhe, foto).



Intervenção de Yara Guasque na praia do sambaqui, dezembro de 2006.

Em vídeo, pudemos ter acesso ao registro, e para não se contentasse com o recém-documentário poderia também descer a rua e ver pessoalmente o ocorrido a alguns metros do espaço-residência. Com barbotina vermelha, ela pintou uma das inúmeras pedras na beira da praia, cobrindo completamente sua superfície de barro.

Esta ação pode ser vista como um protesto contra a artificialização do local e, intensificando esse aspecto, pode ser vista também como um convite a um olhar atento, um olhar que capta as diferenças na paisagem sempre antes vista, em busca do que se apresenta aos olhos no momento presente. Com esta ação é possível também ressignificar a frase do trabalho citado anteriormente de Yara Guasque, *Mar Memorial Dinâmico*, a partir dessas relações de mudanças e instabilidades constantes e recorrentes de uma cidade à beira-mar.

Depois de conhecer o espaço e os trabalhos, havia as pessoas, numa constelação de relações e conectividades possíveis, numa receptividade que muito facilmente o ambiente doméstico suscita. Falar sobre arte, vida, arte e vida, ou apenas vida, num sábado qualquer; sem chuva. Exercícios conscientes de vivência e conectividade com o espaço, como uma exposição de arte, podem se converter numa prévia para um exercício perceptivo mais atento no cotidiano ou, então apontar para a necessidade?



De onde parti [e] para continuar...

A capacidade de decodificação e percepção do vivido parece cada vez mais comprometida pelo crescente superestímulo e recepção apática de informações prontas e prazeres sensoriais cada vez mais elaborados, incluindo os virtuais. Necessário se faz, desse modo, criar e também dispor-se à apreensão de sutilezas. Existem pessoas ou grupos que usufruem e/ou participam de uma situação artística que não carrega declaradamente consigo o título “arte”, a instituição, ou o artista. Neste caso, o descontexto advindo desta experiência (às vezes vivenciada acidentalmente) proporciona sensações diferentes e inusitadas, que podem ressoar por muito mais tempo. Além de que abre um precedente de atenção e disposição aos momentos que se vive, talvez justamente por não estar categorizada ou reconhecível como arte.

Foi a partir dessa percepção que passei a me articular e produzir artisticamente (seja individualmente, seja através de parcerias) no que neste volume de dissertação intitulei como *Irreconhecível e sutil no espaço de vivência cotidiana*, como uma característica das ações artísticas. Nele, uma atuação e uma produção diferenciadas entre si foram tratadas, com trabalhos que se realizam por um impulso individual; ou que são concebidos em dupla; e ainda os que são partilhados por um coletivo modulável. E todos, a seu modo, possuem um campo de inter-relação que envolve e acolhe o outro como integrante fundamental do processo do trabalho.

Para dialogar com esta produção, foi analisado o caráter performativo das ações. A diluição do trabalho na vida cotidiana e sua dupla via de funcionamento e apreensão. O diálogo crítico entre instituição e vias alternativas para vivência compartilhada de experiências artísticas. Se o primeiro capítulo trata de uma ação performativa que possui tanto um caráter de infiltração anônimo no espaço cotidiano quanto contato com a ação de forma indireta, através do registro fotográfico; nas performances realizadas pela parceria, a tônica se dá no envolvimento e embate direto com todos os envolvidos de uma situação dada – seja ela criada pelas artistas, seja aquela da qual porventura se teve a oportunidade de participar, como eventos e exposições.

Se com as ações da parceria *Adriana Barreto & Bruna Mansani* são agregadas a esta dissertação discussões sobre o espaço de legitimação da arte, espaço crítico de atuação do artista, o interesse em ações compartilhadas diretamente com o entorno, deixando abertura para novas situações tanto para quem produz como para quem

vivência a proposição; com o terceiro capítulo, essas questões fazem eco através do conceito do espaço de arte alternativo Contramão. Ele também suscita um olhar crítico sobre a instituição arte e seus espaços propícios para apreciação e prática artística, bem como uma relação particular entre espectador e obra, quando diluídos e estendidos a lugares diferenciados do conhecido convencionalmente, adensando a reflexão sobre arte e seus sistemas.

Os trabalhos abordados, tanto a série *Falsas Verdades* (com *Crenças e Ditos populares de utilidade cotidiana*) quanto as ações *Performances Situation Specific* da dupla *Adriana Barreto & Bruna Mansani*, e a organização e vivência do espaço Contramão se valem e sobrepõem aos acontecimentos do dia-a-dia pequenos *irreconhecíveis* cotidianos, subvertendo a relação prática e corriqueira de cada atividade/função. Apresentam-se inseridas no cotidiano e, como tal, se tornam “quase” reconhecíveis, sem sê-lo de fato, pelos estranhamentos que podem provocar em seu desenrolar. Com as particularidades e intensidades reservadas para cada trabalho, atuação, postura e/ou agenciamento, aproximo estas ações de um *irreconhecível sutil*, por estarem encapsuladas, muitas vezes, em uma categoria instável e indefinida como esta do “quase” conhecido *no espaço de vivência cotidiano*.

A partir dessas três situações e diferentes procedimentos decorrentes para inter-relação artística ao longo deste volume, pretendeu-se abrir espaço para discussão de ações diluídas e estendidas a lugares diferenciados, como uma vontade tanto de registrar e dar a ver experiências artísticas realizadas (que muitas vezes não ultrapassam os limites de seu acontecimento e pessoas envolvidas) quanto refletir teoricamente sobre estas práticas.

Bibliografia

ALBERRO, Alexander. *Conceptual Art and the politics of publicity*. London: The MIT Press, 2003.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BASBAUM, Ricardo. I Love Etc.-Artist. In: Hoffmann Jens (Ed.). *The next Documenta should be curated by an artist*. Frankfurt: Revolver Archiv für aktuelle Kunst, 2004.

_____. *O artista como Curador*. In Catálogo Panorama da Arte Brasileira. São Paulo: MAM – São Paulo, 2001.

BARRETO, Jorge Menna. *Lugares Moles*. Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais defendida na ECA/USP, São Paulo, 2007.

BEY, Hakim. *Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

BISHOP, Claire. Viewers as Producers. In: BISHOP, Claire. (org.). *Participation*. Documents of Contemporary Art. London: Whitechapel and Cambridge: The MIT Press, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. In *Modos de Hacer*. Arte Crítico, Esfera Pública y Acción Directa. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

_____. *Post producción*. La cultura como escenario: modos em que el arte reprograma el mundo contemporáneo. Buenos Aires: Editora Adriana Hidalgo, 2004.

_____. O que é um artista (hoje)? In *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*. Rio de Janeiro: EBA, UFRJ, 2003.

BUREN, Daniel. *Textos e Entrevistas escolhidas (1967 – 2000)*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 1998.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FRASER, Andrea. What is Institutional Critique? In: WELCHMAN, John C. (ed.). *Institutional Critique And After* (Paperback) South América: JRP/Ringier, 2006.

_____. *Como brindar un servicio artístico: una introducción*. From the Critique of Institutions to na Institution of Critique. NY: Artforum, 2005.

FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Coleção Arte+, 2006.

_____. *Paulo Bruscky*. Arte, Arquivo e Utopia. São Paulo: , 2006.

_____. *Poéticas do processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Coleção Arte+, 2005.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do Futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HENDRICKS, Jon. Yoko Ono: Terrain Vague. In: CATÁLOGO YOKO ONO – *Árvores do desejo para o Brasil*. Brasília (DF), Salvador (Ba): Fundação Banco do Brasil, 2008.

HOFFMANN, Jens. e JONAS, Joan. (orgs.) *Perform*. London: Thames & Hudson, 2005.

HOFFMANN, Jens. *A exposição como Trabalho de Arte* (Catálogo). Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 2003.

JACQUES, Paola Berenstein. (org). *Internacional Situacionista, Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KAPROW, Allan. A Educação do Não-Artista, Parte I (1971). In: *Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ* / Sheila Cabo Geraldo, ed. Vol. 4, n.4 (mar. 2003). Rio de Janeiro: UERJ, ART, 2003.

_____. A Educação do Não-Artista, Parte II. In: *Concinnitas: Jorge Luiz Cruz*, ed. – Vol. 6, (nov. 1997). Rio de Janeiro: UERJ, DEART, 1997.

KWON, Miwon. *One Place after Another: Notes on Site Specificity*. *Revista October* 80. Spring, 1997.

_____. *The Wrong Place*. *Revista Urbânia* / Graziela Kunsch, ed. Vol. 3. / São Paulo: Pressa, 2008.

MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Coleção Arte+, 2008.

_____. *InCORPORaÇÕES: agenciamentos do corpo no espaço relacional*. Tese de Doutorado. Programa de Comunicação e Semiótica – Artes, PUC/SP.

MEYER, James. The functional Site or The Transformation of Site Specificity. In: SUDERBURG, Erika (ed). *Space, Site, Intervention: situating installation art*. Minneapolis (USA): University of Minnesota Press, 2000.

MOREIRA, Roberto. *Práticas artísticas contemporâneas: articulação entre as diferentes esferas do circuito*. Dissertação de Mestrado – Poéticas, História e Teoria das Artes Visuais, UDESC – SC, 2007.

MORGAN, Robert C. *Half-Truth: Performance and the Photography*. *Action/Performance and the Photograph*, Turner/Krull Gallery, Los Angeles, (July 10 - August 1993).

OBRIST, Hans Ulrich. *Arte Agora!* Trad. Marcelo Rezende. São Paulo: Alameda, 2006.

_____. *Do It*. Frankfurt: Revolver. New York: Frankfurt: e-flux/Revolver, 2004.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do Cubo Branco*. Trad. Carlos. S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OSÓRIO, Luiz Camillo. *Razões da Crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Coleção Arte+, 2005.

SIEGELAUB, Seth. Sobre exposiciones y el mundo como todo: conversación com Seth SiegelauB. In: BATTCOCK (Ed.) *La idea como arte*. Documentos sobre el arte conceptual. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

SITES

www.e-flux.com

www.dobbra.com/terrenobaldio.htm

www.forumpermanente.incubadora.fapesp.br

www.rizoma.net

www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa

KAPROW, Allan. *Art Which Can't Be Art*. Disponível em:
<<http://readingbetween.org/artwhichcantbeart.pdf>>.



Santa Rita
Vó Sabina
Santa Terezinha
Nossa Senhora Desatadora dos nós
Menino Jesus de Praga
São Longuinho
I Ching

Pelos pedidos atendidos e as graças recebidas



Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)